Quinault. „Se cade să dictăm strigătului animalic al pasiunii linia care ne convine. Trebuie ca expresiile să fie presate unele peste altele; trebuie ca fraza să fie scurtă, ca muzicianul să poată dispune de întreg și de fiecare din părțile lui; s-o sucească și s-o răsucească fără a o distruge etc..." Pasiunea dispune de prozodie aproape după placul ei.

În critica făcută operei franceze, Rousseau condamnă mai presus de orice, se știe, insuficiențele muzicale ale limbii franceze și ridicolul declamării ei tragice [31].

Accentul limbajului real împotriva accentului factice al declamației teatrale, iată care este, după acești maeștri, principiul muzicii. Pornind de la acest principiu, se știe și asta, Rousseau a ajuns la apărarea melodiei împotriva armoniei [32], a operei italiene împotriva operei franceze [33].

La drept vorbind, declamația tragică este o convenție și ea variază în timp și în spațiu. A tradus vreodată recitativul întocmai vorbirea naturală? Lully luase ca model declamația emfatică a tragediei din vremea sa.

Opera franceză de la sfîrșitul secolului al XIX-lea l-a luat ca model pe Wagner „cu marile lui salturi de voce și cu accentuările lui avîntate și masive." De altfel, actorul oscilează cel mai adesea între supunerea față de modelele tradiționale și inovațiile temerare. El merge îndeobște de la convenția realismului la aceea a grandilocvenței patetice, amestecîndu-le în mod deplasat. Adeseori nu prea știe ce face [34]. Actorul este pentru muzician un model periculos; poate și declamatorul liric [35], declamatorul oratoric, declamatorul emfatic.

Jean-Jacques arăta, în *Lettre sur la Musique*, că nu există nici o legătură între inflexiunile vorbirii franceze, „al cărei accent este atît de liniștit, atît de simplu, atît de modest", și „intonațiile zgomotoase și stridente" ale recitativului din opera franceză. El trăgea con-

cluzia că recitativul care ne-ar putea conveni cel mai bine „ar trebui să ruleze în intervale extrem de scurte, să nu ridice sau că coboare mult vocea: puține sunete accentuate, niciodată izbucniri, strigăte nici atît, nimic care să semene cu cîntecul, o nu prea mare inegalitate în durata sau valoarea notelor, ca și în ceea ce privește treapta lor din gamă." Acestea ar fi semnalmentele adevăratului recitativ [36]. Dar, definindu-l astfel, simțim că el nu epuizează muzica, nu mai mult decît recitativul convențional, provenit din declamația tragică.

Rousseau simțea bine el însuși [37] că plăcerea urechii trebuie să triumfe uneori asupra adevărului expresiei. Într-o dramă trebuie să folosim muzica în chip variat, ba lăsînd să domine accentul limbii și ritmul poetic, ba făcînd să domine la rîndul ei muzica. „Iată argumentele împărțirii unei opere în recitativ simplu, obligat, arii."

Și oricîtă neîncredere ar avea în tot ceea ce nu este muzică vocală [38], el scrie: „Mînat de o pasiune care nu-i îngăduie să spună totul, actorul se întrerupe, are ezitări în timpul cărora vorbește pentru el orchestra, iar aceste tăceri astfel umplute îl impresionează infinit mai mult pe ascultător decît actorul care ar fi spus el însuși tot ceea ce muzica lasă să se audă.

Cînd vrem să dăm pasiunii răgazul de a-și desfășura toate mișcările, putem face, grație unei simfonii abil dozate, ca orchestra să exprime prin melodii patetice și variate ceea ce actorul nu trebuie decît să recite" [39].

Așadar muzica depășește declamația tragică. Wagner atrage pe drept atenția că în drama antică muzica nu se supunea vocii poetice, metricii, supunîndu-se mai degrabă gestului [40].

Melodia provenită din dans nu vrea să se adapteze la accentul limbajului. Versul face din melodie o proză muzicală. Pentru muzician, melodia versului este o iluzie. Dacă vrea să se aplice cu exactitate la vers, muzica nu

poate decît să-i sublinieze acestuia ceea ce declamatorul inteligent în mod precis ascunde, și anume inutilul eșafodaj [41]. Nu cuvîntul dirijează muzica, ci sentimentul subiacent cuvîntului, sentiment neexprimat în chip necesar de vocea care vorbește. Declamația muzicală adaugă vocii inima.

O dată în plus sîntem îndemnați să spunem că muzica propriu-zisă nu provine din aceea convențională a vorbirii. De la vocea muzicală, de la muzica vocii, muzica poate să capete unele sugestii. Melodia depășește vorbirea și instrumentul depășește vocea [42]. Doar prin subterfugii de nesusținut au dedus Condillac, Grétry și Rousseau muzica instrumentală din muzica vocală.

Rameau, al cărui recitativ se deosebește de acela al lui Lully prin amploarea fundamentului său armonic, socotea deja că invenția muzicală este, mai presus de orice, o invenție de armonie. A imagina un discurs muzical înseamnă a imagina o suită, o înlănțuire de acorduri conținînd un anumit sens expresiv. Celelalte laturi ale invenției muzicale, adică melodia și jocul partiturilor concertante, sînt virtual cuprinse în acestea. „Mai cu seamă de la fondul armonic din care se trage melodia aplicată la cuvinte primește cîntărețul impresia sentimentului pe care trebuie să-l redea : cuvintele nu-i slujesc, pentru a ne exprima astfel, decît ca indiciu... De aceea, cînd cîntărețul constată după cuvinte că la «mă cutremur» trebuie să-și manifeste tulburarea, vocea lui o exprimă ca de la sine ; și, fără să se gîndească la cauza care-l face să acționeze, fără s-o bănuiască măcar, el se trezește antrenat în această exprimare de către fondul de armonie care i-o inspiră“ [43].

Muzica și dansul

Dansul cel mai simplu, dansul primordial, este agitația motrice ca urmare a sentimentelor violente și exuberante, sau realizată prin joc, adică prin exces de activitate, prin risipă de mișcări. Dans încă inform : dar foarte repede figurile dansului tind către construirea de forme și de acte, pentru a realiza în tablouri o imagine dramatică, sau în atitudini plastice posibilitățile corpului omenesc.

Copilul, primitivul, adultul care se întoarce la simplitatea infantilă dansează de bucurie. Sentimentul puternic și stimulator se cheltuie în mișcări vii și dereglate, în sărituri, în strigăte.

La fel cînd copilul sau adultul scapă de o constrîngere și își cheltuie prisosul de energie.

Există deci, și asta în primul rînd, un dans fără reguli, fără legi, fără ideal utilitarist sau practic, simplu rezultat al hipertonicității motrice, expresie a supraactivității mentale și afective. Ca atare, el decurge din marea lege a „descărcării difuze“ care dirijează exprimarea emoțiilor.

Dincolo de acest dans elementar întîlnim dansul extatic, dansul mimic sau dramatic și, în fine, dansul propriu-zis, dansul ca artă, dansul estetic. Arta aceasta elementară atinge deseori la populațiile pe jumătate sălbatice o perfecțiune ieșită din comun. Civilizația n-a fost poate la fel de propice dansului în comparație cu celelalte arte.

Dar mai întîi trebuie să subliniem în unitatea sintetică originară a artelor muzicale, în acea complexitate inițială care precede diferențierea și simplitatea, strînsa interpătrundere a muzicii cu dansul. Cum atît de bine a arătat Wundt, dansul ritmic se acompaniază cu zgomotul dansului : sunetul se contopește cu lumina ; elementul auditiv și elementul motor se intensifică. Mîinile libere se izbesc, izbesc arme, picioarele bat pămîntul. Excitația se

descarcă pe toate căile. Diferitele sale mijloace de exprimare se susţin unele pe altele. Spectatorii strigă, aclamă, punctează cu strigătele şi aclamaţiile lor salturile şi contorsiunile dansatorilor.

Trebuie să facem apel la etnografi pentru descrierea acestor orgii motrice şi auditive, a acestor coregrafii primitive, colective, dramatice, orchestrate, cîntate, mimate, costumate, în care nevoia de cheltuire motrice, înzecită de agitaţia colectivă, se supune aproape imediat scopurilor utilitariste sau mistice care dirijează viaţa grupului. Penetraţia aceasta originară, ritmul plin de forţă care impune şi trage după sine tot zgomotul, predominanţa mişcării asupra zgomotului şi a sunetului, caracterul muscular al ritmului dominator în dansurile sărbătoreşti sau în mişcările gălăgioase ale muncii, iată argumentele pe care le pun în valoare cei ce susţin că muzica derivă din dans sau, într-un fel şi mai general, din unele mişcări ritmate ale vieţii sociale.

Dansul mimic sau dramatic este o pantomimă descriptivă şi dramatică. El nu constituie doar imitarea unui model preexistent, el este mai cu seamă întemeierea acţiunii prin visul acţiunii. El prezintă acte ale vieţii sociale sau scene din istoria grupului, ori momente din istoria sacră ; scene de dragoste, de vînătoare sau de război, lupte sau împăcări de odinioară, aventuri ale zeilor clanului sau tribului, acte solemne în care se manifestă marile forţe care dirijează viaţa cosmică sau viaţa socială. Dansul mimic tinde să comemoreze, să suscite şi să provoace. Animat de nevoia puternică de a se afirma şi de a persevera în fiinţa lui, grupul realizează într-un fel de aşteptare sacră şi de emoţie fascinată marile evenimente la care nădăjduieşte. El acţionează şi, acţionînd într-o atmosferă de fascinaţie, îşi închipuie că provoacă şi stabileşte. Etnografia, sociologia,

psihologia au studiat îndeajuns toate aceste probleme pentru a nu fi nevoiţi să insistăm asupra lor.

La apogeul excitaţiei motrice şi dramatice, dansatorii intră în comuniune cu fiinţele sau cu forţele a căror acţiune o mimează. Dansul extatic se contopeşte cu dansul mimic ; tema mistică pătrunde tema utilitară. Tema erotică asigură probabil trecerea de la una la alta.

„Într-o lume sonoră, de rezonanţe şi de salturi, această sărbătoare intensă a trupului în faţa sufletelor noastre oferă lumină şi bucurie... Totul este mai solemn, mai uşor, mai viu, mai puternic... Totul este posibil într-alt fel... Nimic nu rezistă alternanţei de timpi accentuaţi şi neaccentuaţi... Materia lovită şi bătută şi izbită, în cadenţă ; pămîntul bine bătut, tobele şi strunele bine întinse, bine lovite ; palmele, călcîiele lovind straşnic şi bătînd măsura, făurind bucurie şi nebunie ; şi, în delir bine ritmat, toate lucrurile domnesc“ [44].

Întîlnim aproape pretutindeni acest dans în căutare de extaz, această beţie motrice şi sonoră ; odinioară, înainte de Grecia apolinică, în Grecia necunoscută, tulburată de Misterele, de beţiile lui Dionysos ; în general, în toate cultele orgiastice ale antichităţii ; astăzi încă larg răspîndit pe glob ; la hotentoţi şi la cafri, la polinezieni ; la adoratorii moderni ai lui Şiva, cu cîntecele, cu tremurăturile şi cu vertijul lor, cu gesturile lor de iubire şi de nebunie ; în multe secte ale Islamului, cu gimnastica rugăciunii, cu balansările lor ritmice, cu înlănţuirile, cu marile lor mişcări frenetice de ansamblu, executate pentru a însoţi invocaţia care devine repede un urlet ; la Oamenii lui Dumnezeu ruşi, care-l numesc fervoare sau muncă divină : „în urma fervoarei, îi spunea un bătrîn sectant d-lui Séverac, care i-a studiat bine [45], nimic trupesc nu pare să mai rămînă în noi şi, după emoţia încercată, re-

cunoaştem că Duhul ne-a pătruns" ; în mijlocul invocaţiilor şi al imnurilor, se desfăşoară pînă la istovire diferitele forme de „fervoare" : fervoare solitară, fervoare în doi, fervoare a întregului naos, fervoare circulară ; la sfîrşitul acestei „munci divine" intervin tremurăturile colective, sfîrşeala, confuzia ; entuziasmul, profeţia şi extazul semnalează cotropirea spiritului.

Există în primul rînd plăcerea fizică a mişcării, bucuria organică provenită din accelerarea funcţiilor, din bătăile mai repezi ale inimii, din respiraţia mai iute şi mai profundă ; eliberarea de greutate, sentimentul de uşurinţă care provine din hipertonicitatea motrice ; dezordinea mişcărilor rapide şi zgomotoase însoţite de cîntece şi de strigăte, obnubilaţia senzorială ; sentimentele vii de noutate, de libertate şi de putere care se nasc din refularea mizeriilor zilnice, din rolul religios jucat şi din constrîngerile înlăturate prin exaltarea unanimă, prin răsunetul trezit în fiecare conştiinţă de gesturile, de strigătele şi de excitaţia tuturor, în aşa fel încît fiecare se simte dominat şi dominator, stăpîn şi supus al unei forţe uriaşe. Astfel survine un fel de beţie motrice, delir mai mult sau mai puţin dirijat de mişcări şi de sentimente, impresie de viaţă supraabundentă, excesivă, dorinţă pătimaşă, uitare, absorbire, început al infinitului.

Dar din adîncul spiritului o idee pîndeşte această beţie a dansatorului, o divinitate pîndeşte acest delir, o divinitate care coboară spre dansator pe măsură ce dansatorul urcă, o divinitate care-l posedă pe măsură ce el se eliberează de sine : un nume se află pregătit pentru această agitaţie fără nume, o formă se află pregătită pentru această confuzie ; aşa cum David dansa în faţa chivotului, dansatorul dansează în faţa unui Dumnezeu care-i supraveghează dansul şi aşteaptă să se istovească pentru a pune stăpînire pe el. Întreg fondul religios al spiritului înfloreşte în acest

vertij îngăduitor ; omul dansează pentru că are încredere în dans şi, dansînd, îşi împlineşte ţelurile credinţei ; divinitatea pătimaşă pe care o suscită vertijul aşteaptă vertijul aşa cum pasiunea îşi aşteaptă obiectul ; dezlegîndu-l pe credincios de trupul său, vertijul îi procură Dumnezeului acestuia un trup.

Şi nu trebuie să considerăm că există dansul, apoi vertijul, apoi interpretarea vertijului ; interpretarea şi toate celelalte acte sînt simultane ; interpretarea este imanentă tuturor şi subiacentă fiecăreia dintre fazele posedării ; ea se supune şi i se impune acesteia ; pe măsură ce se înflăcărează, subiectul simte că devine una cu divinitatea ; lucrul acela vag pe care-l aştepta cu patimă capătă diferite înfăţişări ; o vagă ştiinţă străbătută de frisoane organizează diferitele etape ale tensiunii senzoriale, ale dezordinii musculare. O exigenţă lăuntrică se recunoaşte şi se regăseşte cu entuziasm în timpii accentuaţi ai ritmului. O adoraţie pătimaşă învăluie şi dirijează întreaga acţiune.

De altfel, dansul se sprijină cel mai adesea pe cîntec, iar cîntecul pe dans ; fiecare îi furnizează celuilalt o parte din elanul propriu. Bucurie motrice ca şi dansul, cîntecul are în plus valoarea formulelor sale rituale ; el învăluie mişcările în semnificaţia cuvintelor tulburătoare, în pasiunea nestăpînită şi rezonabilă a unei muzici care se învecinează cu raţiunea ; pînă în clipa cînd totul se pierde în inefabil.

Dansul nu este doar exuberanţă motrice, sau acţiune mistică, sau pantomimă descriptivă ori expresivă. Mişcarea, atitudinea se eliberează, se dezvoltă, devin scop în sine.

S-a afirmat pe bună dreptate că dansul conţine un element propriu, că prezintă o succesiune de gesturi din motive exclusiv plastice sau dinamice, că există o „logică a trupului în mişcare, aşa cum există o logică muzicală

sau o logică poetică"[46]. La limită, se poate vorbi despre „un frumos dinamic și plastic în sine, vid și nul din punct de vedere psihologic."

Acesta este idealul coregrafic clasic, dans fără semnificație descriptivă și expresivă, „dans liber, simplă realizare în timp și spațiu a tuturor posibilităților corpului omenesc"; arhitectură bazată pe vioiciune și încetineală, pe încordare și destindere, pe expansiune și contracție; îmbinare de linii într-un spațiu creat cu o rigoare implacabilă de evoluțiile dansatorului. Iată cum luptă baletul clasic împotriva realismului psihologic, cu gesticulația lui expresivă sau descriptivă, cu atitudinile lui explicabile din punct de vedere psihologic.

Iată cum baletul clasic eliberează de muzică structura dansului, descătușează din sistemul sunetelor sistemul mișcărilor corpului, nu pretinde muzicii decît să marcheze ritmul și să creeze o anumită atmosferă, o stare de spirit favorabilă apariției și desfășurării viziunilor coregrafice. Iată cum el nu tinde decît să construiască un sistem de realități plastice, ca arhitectura dorică a unui templu sau ca structura unei fugi de Bach; să realizeze individul coregrafic și nu individul psihologic sau dramatic[47].

Acest ideal extrem nu funcționează fără unele excese, fără rigiditatea geometrică a pașilor și a ansamblurilor tradiționale, fără convenția care-l transportă pe dansator într-o lume foarte îndepărtată de planul uman[48]. De altfel, se întîmplă adeseori ca niște coregrafi de geniu să compună cu ajutorul pașilor tradiționali ansambluri mobile și înlănțuiri pitorești.

Într-o direcție contrară, dansul tinde să redevină muzică; trupul mobil se străduiește să fixeze, să cristalizeze viața fluidă și unduioasă a sunetelor, să materializeze ritmul muzical și sonoritatea expresivă[49].

Și aceste tendințe diferite, ideal plastic și dinamic, ideal muzical, ideal dramatic și psihologic, își împart istoria dansului.

De aici și faptul că despre el se pot spune multe lucruri diferite. Wagner spunea că dansul demn de acest nume este o mimică și că el constă într-o exprimare vie la care participă trupul și sufletul dansatorului. Alții spun că este o transpunere a atitudinilor și a mișcărilor corporale din viața obișnuită[50]. Alții afirmă că este arta de a exprima emoții cu ajutorul mișcărilor ritmate; că reprezintă stări sufletești. Alții că face vizibile sunetele. Alții, precum Th. Gautier, că n-are „alt scop decît să expună forme frumoase în poziții pline de grație și să dezvăluie liniile plăcute ochiului: ceea ce privim este un ritm tăcut, o muzică." Chênedollé spunea că este o sculptură însuflețită și vie, că dă viață atitudinilor magice pe care le-a inventat sculptura[51]. Alții insistă asupra dinamicii sale, care-i organizează formele și spațiul, care desfășoară în lumea vizibilă articulațiile și accentele centrilor de forță musculari. Hegel vedea în dans o sinteză a muzicii și a sculpturii, o muzică plastică a atitudinilor și a mișcărilor trupului.

Dans pur, nu atinge el prin jocul forțelor și al formelor mișcătoare, în sfera vizibilului și a chinestezicului, o parte din ceea ce atinge muzica pură și nu realizează el în materia estetică ce-i este proprie însuși idealul dansului mistic?

Căci, pe de o parte, el este, cum bine s-a spus, „eliberare de trupul nostru în întregime posedat de spiritul minciunii, și de muzică, tot o minciună, și tăgadă a realității fără valoare." Iar pe de altă parte, „acest vis în întregime străbătut de simetrii", această lume de forme care se estompează, această lume de „forțe precise și de iluzii calculate" reprezintă totul, „iubirea ca și marea, și viața însăși, și gîndu-

rile", „actul pur al metamorfozelor". [52] Astfel, mişcarea dansului anulează dimensiunea pentru „a imita universalitatea sufletului"; ea suprimă totul pentru a institui o lume de forme care înseamnă mai ales crearea şi destrămarea formelor, care înseamnă însăşi existenţa mişcării şi existenţa devenirii al cărei prim simbol este mişcarea.

Dansul ritmic, acompaniat de zgomotul dansului, de strigătele dansatorului şi ale spectatorilor, de zgomotul instrumentelor care nu sînt decît instrumente de zgomot, aceasta este, după Wundt, forma originară a muzicii [53].

Fără nici o îndoială, artele muzicale s-au confundat la început într-un fel de unitate sintetică în care se amestecau vorbirea, cîntecul, muzica instrumentelor, ritmul mişcărilor. Au dreptate cei ce insistă asupra confuziei şi a indistincţiei primitive, cu condiţia să nu pretindă, în sînul acestei nebuloase primordiale, înălţarea la rang de element originar a unuia dintre datele fundamentale şi să nu afirme că toate celelalte se trag din el. Fiecare dintre aceste date îşi atestă prin propria-i dezvoltare specificitatea pe care o manifesta la origine şi pe care amestecul nu făcea decît s-o mascheze.

Iată cu ce rezerve trebuie să întîmpinăm nişte teorii care îşi au partea lor de adevăr. Sprijinindu-se pe observaţiile lui Ehrenreich asupra botocuzilor, pe ale lui Boas asupra eschimoşilor şi pe ale lui Higgison asupra negrilor din America, Gummere dovedeşte într-un fel foarte interesant prioritatea cîntecului în cor şi a dansului [54]. Botocuzii nu cîntă fără să danseze, nu dansează fără să cînte şi au un singur cuvînt pentru a exprima aceste două lucruri. Există mai întîi hora, acordul ritmic al mişcărilor şi al vocii; cîntecul improvizat se detaşează din această armonie colectivă. Grupul însufleţit de mişcări ritmice,

iată în general, pentru Gummere, condiţia necesară şi suficientă exprimării ritmice şi muzicale a sentimentelor grupului. Ritmul, facultate de ansamblu, provine direct dintr-o acţiune săvîrşită laolaltă. El este singurul mijloc de a institui un acord just al diferitelor eforturi individuale şi vocale. Refrenul este un fel de rimă a dansului, mişcările însoţite de cîntec desfăşurîndu-se în jurul lui. Pe fondul temei astfel date se brodează variaţiunile individuale.

Wallaschek, pe care-l vom reîntîlni, insistă şi el asupra ritmului motor colectiv care susţine cîntecele. Melodia este subordonată ritmului [55]. Invocînd alte ritmuri, dar întotdeauna şi ritmul motor, Bücher leagă de muncă, se ştie, muzica şi arta în general. Munca tinde de la sine către ritm, mai cu seamă munca în comun. Mişcările de expiraţie şi sunetele emise după efort, aceste rime ale muncii, ar fi constituit primele forme muzicale şi poetice; timpii accentuaţi şi timpii neaccentuaţi ai muncii ar fi constituit metrica originară. Este adevărat că noţiunea de muncă este destul de imprecisă. Munca iniţială despre care ni se vorbeşte înglobează munca propriu-zisă, jocul şi arta [56]. Dar oricare ar fi forma ei, ritmul este acela care o domină şi din ritm se detaşează succesiv artele.

Muzica propriu-zisă, legată de eliberarea vocii şi de perfecţionarea tehnică, de diviziunea instrumentelor, se desprinde din acest ansamblu confuz în care predomină ritmul colectiv, marcînd inflexiunile vocii şi zgomotul instrumentelor primitive. Ea păstrează vitalitatea ritmică a dansului, fără a se putea spune, totuşi, că se naşte din ritmul dansului. Căci ritmul este un fenomen general în cadrul căruia ritmul chinestezic nu este decît o formă particulară. Iar ritmul nu este decît unul dintre elementele muzicii; şi este imposibil să deducem din ritm — o vom arăta în legătură

cu teoria lui Wallaschek — intervalele sonore care, în același grad ca și el, constituie muzica.

Aceste rezerve odată făcute, și este absolut necesar să le facem în fața caracterului dogmatic al unor afirmații, se cuvine să recunoaștem rolul considerabil pe care-l joacă ritmul dansului în decursul istoriei muzicii. Pentru a nu da decît un exemplu, ar fi foarte interesant să se urmărească transpunerea măsurilor coregrafice în formă muzicală atunci cînd, desprinse din decorul coregrafic, suitele au moștenit expresia conferită de public dansurilor pe care ele le însoțeau la origine, sau atunci cînd măsurile tipice sonatei au înlocuit măsurile dansului ; allegro moștenind alemanda ; adagio, sarabanda sau curanta ; vivace-le sau presto-ul, giga.

În anumite epoci predomină caracterul dinamic al muzicii. Iată cum se face că unii dintre tinerii noștri muzicieni reacționează împotriva sonorităților delicate, a învăluirii vaporoase, a fluidității impresionismului muzical. Muzica se reîntoarce la „voluptatea primitivă a loviturii ritmice“ [57], redescoperă bucuria ritmului pur, a comoției limpezi și cinstite.

Ritmul

Ritmul este în primul rînd un fapt vital, un fenomen organic. Anumite funcții se ordonează după legea ritmului, printr-un fel de economie firească în actul cheltuirii ; timpul neaccentuat îl pregătește pe cel accentuat, întreruperea, repaosul pregătesc descărcarea motrice.

Munca exploatează și dezvoltă această deprindere naturală : ridicare și coborîre, extensie și contracție, propulsie și repliere sînt marcate prin alternarea timpului accentuat cu timpul neaccentuat și prin reglarea metrică a unei perioade de muncă. Cu atît mai mult cînd munca impune mișcări de ansamblu, armonia forțelor.

S-a exagerat adeseori caracterul organic al ritmului. De pildă Becq de Fouquières, atunci cînd lega versul francez de ritmul respirator. Însă timpul versului și al diferitelor măsuri ale versului este un timp suplu, pe care-l organizează ideea, accentul și cadența. Actul respirator se destinde și se contractă după cerințele acestora, fiind departe de a le impune constrîngerea sa.

Ritmul dirijează toate departamentele motricității și ale sensibilității. Accentuarea, diferențierea dintre elementul puternic și cel slab, dintre elementul lung și cel scurt depind de durată și de intensitate și se raportează pretutindeni la ele. Ritmul tinde să întrerupă simpla regularitate metrică, s-o ordoneze în sisteme, sub influența accentelor.

Să privim o hîrtie pe care am trasat linii negre la intervale de cinci milimetri. Nu numai că ochiul grupează liniile cîte trei sau cîte patru, dar intervalul alb dintre grupuri pare mai larg decît spațiul dintre o linie și alta [58]. Dacă luminăm o suprafață albă dintr-o cameră întunecată prin jeturi scurte și bruște, dar regulate, ca bătăile metronomului, jeturile de lumină egale se transformă într-unele lungi și altele scurte [59]. Koffka a studiat bine aceste fenomene. Prezentînd cu ajutorul unui dispozitiv alcătuit din ecrane, diafragme și voleți o linie neagră, lată de un centimetru, pe fond gri, sau luminînd la intervale regulate o suprafață pe fond întunecat, el constată că toți privitorii au, mai devreme sau mai tîrziu, impresii ritmice ; trei sau patru raze de lumină se grupează sub influența uneia dintre ele, mai impresionantă, mai viu accentuată ; grupurile se separă în mod clar [60].

Dacă auzim bătăile egale ale unui metronom, putem sau să le numărăm, străduindu-ne să le apreciem corect durata și intervalele de timp care le separă, sau să procedăm la gruparea lor în serii sonore dominate de accente mai puternice și separate de pauze mai lungi. Pu-

tem percepe numărul și cantitatea, sau ritmul și calitatea [61].

Accentuarea și modificarea intervalelor caracterizează seriile ritmice, față de egalitatea în timp și forță care caracterizează seriile strict metrice.

Iată cum putem institui timpul științei sau timpul estetic prin două atitudini diferite, printr-o atitudine de obiectivitate sau de subiectivitate, timpul conștiinței obișnuite fiind un compromis între unul și celălalt.

Iată cum se organizează timpul muzical prin accentuarea și prin formarea de grupuri variate care se înlănțuie, creindu-și proporțional cu importanța lor valoarea de durată pe textura continuă a timpului omogen.

Timpul muzical nu este așadar nici timpul omogen, nici pura interpenetrație, pura fuziune a duratei bergsoniene. Bergson spune că notele unei melodii se află topite laolaltă și că noi le percepem unele în altele. El adaugă, la drept vorbind, că se întîmplă aici ca în organizarea vieții, unde diferențierea însoțește conizarea vieții, unde diferențierea însoțește coneziunea. Dar foarte repede se întoarce la succesiunea fără diferențiere, la pura penetrație, la multiplicitatea nediferențiată și calitativă, imagine a duratei pure : ideea unei anumite ordini de succesiune implicînd, după el, spațiul, pentru care durata pură are aversiune [62]. Pentru el, ca și pentru Schopenhauer, muzica este dovada și simbolul cel mai apropiat al realității absolute.

Timpul bergsonian nu este muzical, nu mai mult decît timpul omogen. Este el, de altfel, timpul real, el care înseamnă pură continuitate, pură fuziune ? Nu-i lipsește diferențierea și ordinea ? Zadarnic se sprijină Bergson pe melodie pentru a-și susține descrierea. Melodia este diferențiere și ordine, tot atît cît penetrație și continuitate.

Odată cu fluiditatea dispare melodia [63]. Timpul muzical este un timp marcat de inegalități și diferențe. Odată cu fluiditatea pură, poate că însuși timpul dispare. Distincția progresivă, alunecarea distincției prin penetrație face ca durata să nu se piardă într-un etern prezent.

Ritmul muzical, și într-un fel mai larg ritmul estetic, ne dezvăluie astfel organizarea timpului, a spațiului și a cantității cu ajutorul unei conștiințe active care construiește ansambluri organizate, în mijlocul cărora marchează diferențe. Ritmul este deci un sistem de timpuri sau de spații asamblate după o anumită ordine. Ritmul muzical este ordinea în timp. În opoziție cu asimetria și cu haosul senzorial și motor, vizavi de izocronism, de timpul metric și omogen, de jalonarea duratelor, brutală, uniformă, monotonă, vizavi de măsura matematică, el construiește ordinea prin inegalitate, prin modificarea intervalelor, prin alegerea accentelor, prin tiparele ritmice care proiectează pe obscuritatea dezordinii ca și pe fondul neutru, impasibil, ineluctabil al măsurii matematice sinuozitățile și curbele vieții [64]. Inegalitate prin accentuare ; modificare a intervalelor, sunetele slabe grupîndu-se sub influența celor puternice ; alegere logică și afectivă a accentelor : acesta este aportul distinctiv al ritmului vizavi de măsura propriu-zisă, fundament care prin opoziție îi permite să se formuleze, să se construiască [65].

Pe cadrilajul izocronismului se desenează, grație ritmului, curbele formelor muzicale ; așa cum sînt marcate prin repere sinuozitățile construcției atunci cînd pictorul împarte pînza în carouri. Prin fragmentarea horei, măsura muzicală creează o unitate de timp, dă timpilor valori definite și distincte, conform cîtului acestei împărțiri. Metrul reunește măsuri în grupuri variate.

Deci ritmul presupune izocronismul și carura, deși li se împotrivește. Spontaneitatea ritmică pretinde și depășește ordonarea metrică. Ritmul

este construirea timpului în funcție de spontaneitatea sufletului. Ritmul este timpul sufletului și al intelectului, împotrivindu-se și supra-punîndu-se și încorporîndu-se timpului sensibilității pure, în sensul în care înțelegea Kant acest cuvînt.

Care este așadar esența ritmului ? Este el de natură esențialmente motrice ?

Se spune că orice ritm perceput sau imaginat este însoțit de o mișcare, că mișcarea, subliniind o percepție sau un moment al percepției, îi dă ritmului accentul esențial. Și faptul este incontestabil, dar mișcarea nu marchează percepția la întîmplare[66]. Declanșarea mișcării trădează un gest de atenție care se deșteaptă, face distincție, subliniază. Accentuarea naște ritmul. Dar nu este vorba de o atenție înnebunită, cu oscilații foarte inegale. Intervin aici laturile forte ale sentimentului, ritmul afectiv pe de o parte, activitatea organizatoare a spiritului pe de alta, exigențele sintezei de apre-hensiune. Locul accentelor ritmice nu este unul oarecare ; el este determinat de afectivitate sau de logică. Timpii accentuați ai sentimentelor sau tiparele inteligibilității sînt elementele care se proiectează asupra măsurii, care organizează ritmurile.

De aici decurge puterea ritmului.

În primul rînd organizare spontană a percepției și formă naturală a consumului de energie, repartiție a atenției, economie de efort, ritmul este conform cu tendințele proprii activității noastre.

În al doilea rînd, ordine în timp. Ritmul marchează superioritatea timpului ordonat, intelectualizat, victoria inteligenței organizatoare care coordonează atenția, care animă durata monotonă a timpului.

În fine, ordine în funcție de fazele afectivității. Ritmul modelează durata potrivit cu exi-

gențele sentimentului. Modelîndu-ne durata, el ne modelează sufletul ; sentimentele noastre se construiesc prin înseși sentimentele a căror curbă și a căror mișcare ni le furnizează el.

Iată cum putem să dominăm și să prevedem și cum, prin ritm, sîntem într-un sens stăpîni ai evenimentului.

Iată cum sîntem dominați și copleșiți. Curba unui suflet străin se insinuează într-al nostru ; durata noastră se confundă cu durata străină, întrucît este construită de aceasta. S-a vorbit pe bună dreptate de invazie, de sugestie, hipnoză, uitare de sine, simpatie.

Deoarece muzica nu poate să exprime reprezentările și situațiile determinate, Hanslich credea, în mod greșit, că ea este incapabilă să exprime esența sentimentului. Totuși el observase bine că schema dinamică a sentimentelor este perfect reprezentată de sinuozitățile muzicii. Mișcarea formelor sonore este precis asemănătoare cu desfășurarea sentimentelor sau cu desfășurarea unei personalități. Ritmul concură la aceasta cu intensitatea și cu înălțimea. Accentuarea și desenul ritmic prefigurează o curbă afectivă.

Pentru aceasta ritmul nu este singur suficient. Îi trebuie sprijinul celorlalte elemente ale muzicii. Trebuie de asemenea ca în forma lui vidă să vină să se insinueze elementele care îi animă ; tipare de activitate, tipare de inteligibilitate. Concordanța diviziunilor afective și logice cu canavaua ritmică este legea esențială a ritmului muzical, ca și a ritmului poetic. Ritmul muzical depinde de mișcarea gîndirii și a emoției.

Nu există tipare ritmice pe de-a-ntregul expresive prin ele însele. Tiparele care în nuditatea lor abstractă ar părea expresive nu fac decît să pregătească exprimarea unui sentiment ; abia în clipa cînd acesta se depune în ele apare expresia. Totuși ritmul pregătește și schițează expresia : prin puterea-i proprie,

prin accentuare, prin lentoarea și rapiditatea lui, care sugerează mișcări analogice, și prin forța de convenție de care este încărcat ; multe ritmuri aflîndu-se în asociație, și asta frecvent, cu sentimente determinate.

Ritmul nu ajunge pentru a explica muzica

Wallaschek scrie că omul își datorează facultatea muzicală mai degrabă simțului timpului decît aceluia al auzului și că trebuie să căutăm originea muzicii în impulsul către ritm. Melodia ar fi secundară. Într-adevăr, melodiile primitive sînt cel mai adesea mișcări ritmice pe o notă ; în orice caz, cîntecele primitive au o scară foarte redusă [67]. Prin el însuși ritmul ar duce la diviziunea sunetelor, datorită căreia perioadele ritmice sînt mai bine marcate și ritmul devine mai distinct.

Bücher, se știe, leagă originea poeziei și a muzicii de mișcările ritmice ale muncii. Cu mișcările sale de expirație și cu emisiunea de sunete care o însoțește adesea, munca ar fi cîntecul primitiv și dansul primitiv.

Acestea sînt teze excesive, care limitează prea mult complexitatea naturii umane, din plăcerea de a vedea diversele ei funcții năs-cîndu-se una pe alta. Ipoteza lui Wallaschek face prea mult abstracție de calitățile specifice auzului. Ea nu explică scara muzicală, împărțirea în intervale determinate a scării neîntrerupte a sunetelor. Accentul ritmic nu este de ajuns pentru a constitui suita înălțimilor melodice.

Deci ritmul nu ajunge pentru a explica totalitatea artei muzicale ; el furnizează articulația, osatura, principiul constructiv și de legătură ; dă soliditate fluidității sonore ; însă are nevoie de o materie senzorială căreia să-i dea formă. El face din fraza melodică o unitate, o individualitate ; el este acela care conferă succesiunii de sunete valoare și impor-

tanță ; el este firul pe care se înșiruie mărgelele divers colorate, de forme și de mărimi diferite. Însă are nevoie de aceste valori sensibile pe care să le asambleze și să le pună în valoare [68].

La fel de puțin se trage ritmul muzicii dintr-un ritm special : acela al dansului, al muncii sau al vorbirii. Ritmul este o funcție profundă care guvernează toate formele noastre de percepție și de motricitate. Nu există, la drept vorbind, ritm muzical. Ritmul muzical nu este decît folosirea muzicală a ritmului, fenomen general. Iată de ce folosește el toate ritmurile, și al dansului, și al muncii, și al vorbirii. Nu există ritm care să nu poată deveni element constitutiv al unei forme muzicale.

De aici vine forța ritmului. Dacă n-ar fi decît un tipar gol, permițînd ordonarea și informarea, un simplu principiu de aranjare și de apercepție comodă, ar fi util, dar foarte sărac : n-ar exprima decît o ordine elementară. Dar el introduce în muzică însăși viața stărilor psihologice, căreia îi subliniază și îi construiește cursul. Afectiv și intelectual, el introduce toată bogata varietate plină de nuanțe a emoțiilor și a stărilor intelectuale ; este ordinea unduioasă și felurită a gîndirii și a sentimentului.

Dirijorul provoacă și impune viața ritmică a ansamblului orchestral ; reliefează grupările organice ale duratelor ; marchează timpii și grupetele după viața lor profundă ; degajează intensitatea, dictează accentele.

Cel ce bate simplu măsura nu exprimă decît aritmetica operei, nu spiritul ei, viața ei ritmică. Se mărginește să reprezinte în ochii executantului măsura așa cum este ea determinată de barele care o limitează. Joacă rolul unui metronom.

Asta face mai întîi dirijorul, asigură timpul; dar îl învăluie în ritm și este mimul și dansatorul muzicii executate la propria-i comandă. Întregul lui trup reproduce ritmul, poliritmia și polidinamica operei; cu o mînă timpul și forța; cu cealaltă nuanțele de grație și de moliciune; și apelul la forțele muzicale care trebuie să intervină în cutare moment determinat; în mușchii lui se agită în chip felurit feluritele spirite răspîndite în muzică. Aspectul întregii lui persoane devine imaginea mișcării muzicale și îi domină pe executanți, propria-i reprezentare a ritmului devenind a lor. Se aplică aici ceea ce a scris Nietzsche despre apolinic și dionisiac.

Impunînd instrumentiștilor textul,[69] dirijorul îl traduce totodată pentru spectatori, care-i urmăresc spatele și umerii; el îi călăuzește în același timp spre muzică și pe ei, și pe muzicanții lui.

Fără îndoială, ritmul nu este singura lui îndatorire; el elaborează și sonoritatea orchestrală; stabilește coeziunea și echilibrul dintre diferitele grupuri de instrumente care compun masa orchestrală.

Creează deci unitatea spirituală a operei cu orchestra; asigură și combină simultan diversele forțe elementare ale muzicii, de la timpul măsurat, trecînd prin ritm, pînă la izbucnirea de viață care se reîntoarce sub formă de sonorități compatibile și de arhitectură mobilă.

Sunetul

Prin selectarea undelor sonore, zgomotul devine sunet muzical. Scara muzicală rupe și împarte diada nedefinită grav-înalt.

Totul în muzică oscilează în jurul unei game: intervalele nu sînt decît fragmente de game, cu suprimarea sunetelor intermediare. Acordurile nu sînt decît suprapunerea notelor

unei game. Modulația nu este decît înlănțuirea unei game cu o altă gamă.

Sunetul izolat nu există: nu numai pentru faptul că orice sunet își conține armonicele și se poate descompune, ci și pentru faptul că sunete sau intervale capătă o semnificație specială potrivit cu armonia la care le raportăm și în sensul căreia sînt interpretate. Sunetul *do*, de pildă, are cu totul altă valoare pentru desfășurarea frazei muzicale după cum este conceput ca terță a acordului în *la bemol major*, sau ca terță a acordului în *la minor*. Fiecare notă este destinată unei funcții într-un ansamblu. În muzică nu există mai mult decît în altă parte elemente izolate. Afirmarea de elemente simple, căutarea pretinsului lor efect estetic nu sînt decît iluzii ale spiritului de sistem; dacă am reuși să le degajăm, n-am avea deloc dreptate socotind că impresia pe care ne-o provoacă în stare izolată corespunde aceleia pe care ne-o dau într-un ansamblu.

Decupajul, analiza continuității sonore se face mai întîi printr-o serie de operațiuni delicate în care este angajat spiritul. La baza acestei analize regăsim procesele intelectuale care permit constituirea științei și a limbajului. Dacă prin muzică înțelegem arta care are drept material sisteme de sunete fixe și transpozabile, constituirea unor asemenea sisteme presupune, cum am arătat deja, un act rațional asemănător cu cel care creează posibilitatea limbajului. Facultatea de a recunoaște raporturi între senzații ca independente de calitatea particulară a acestor senzații, facultatea de a decupa în elemente distincte un ansamblu, fără a pierde din vedere rolul pe care aceste elemente îl joacă în cadrul ansamblului, facultatea de a atașa unui simbol o valoare definită și de a-l trata ca element într-un sistem, facultatea de a construi legile acestui sistem, iată tot atîtea funcții care, ca și la constituirea limbajului, intervin în muzică pentru a construi un fel de muzică universală, așa cum

în spatele diversității limbilor există anumite condiții generale pe care lingvistica generală se străduiește să le atingă.

Dar există multe sisteme muzicale. Gama noastră este o opțiune, un decret, ea nu este, orice s-ar fi afirmat în această privință, „un produs nemijlocit al naturii“ ; ea este foarte departe de a avea valoare aniversală. Procedeele de a decupa lumea sonoră sînt numeroase și variate. [70]

Mai întîi, cum s-a construit o scară muzicală, cum s-a ajuns la constituirea unor intervale determinate ?

Stumpf presupune că distingerea intervalelor își are obîrșia în semnalele acustice. Analiza sunetelor unice produse de apelurile în comun, diferența de registru a vocilor ar fi furnizat primele eboșe ; instrumentele ar fi făcut restul. În cel mai rău caz, vocea ar ajunge singură pentru a stabili puncte de oprire fixe pe scara ei continuă, cum o dovedește exemplul indienilor din nordul Americii care n-au decît foarte puține și foarte mediocre instrumente și la care muzica vocală este foarte dezvoltată.

Incontestabil că au existat intervale preferate vreme îndelungată înainte de a se putea vorbi despre o scară uniformă. Abia după o lungă suită de creații spontane, de cîntece și de arii inventate la întîmplare și fixate prin tradiții orale au început teoreticienii să clasifice sunetele folosite în aceste cîntece și să le codifice utilizarea.

Wallaschek, dimpotrivă, acordă instrumentelor o însemnătate preponderentă. Și menționează vechi fluiere din epoca de piatră care au primele patru note ale scării diatonice, flaute egiptene din epoca de bronz care au o scară diatonică completă etc. Tot așa cum evoluția științelor este dirijată de aceea a instrumentelor de observație și de măsură, evoluția artelor ar fi strîns legată de aceea a modalităților de execuție.

Primele încercări de a repartiza orificiile și coardele s-au făcut probabil la întîmplare. Dar o opțiune s-a produs devreme. Să fi pornit gama de la intervalele largi ale unei scări pentatonice pentru a ajunge la intervalele mai înguste ale scării diatonice ?

Sprijinindu-se pe faptul că întîlnim în cazul unor instrumente din epoca de piatră o succesiune de sunete corespunzînd scării noastre diatonice complete sau unei părți din această scară și pe încă un fapt, anume că mulți primitivi utilizează intervale mai înguste decît ale noastre, Wallaschek susține prioritatea gamelor înguste și îndeosebi a scării noastre diatonice.

Nu știu dacă problema admite o soluție pozitivă și nu cred că este foarte important să o punem. Constatăm existența simultană a numeroase scări muzicale [71]. Constatăm că, adesea, deprinderea cu una dintre aceste scări face aproape inexistentă sensibilitatea față de bucățile muzicale construite pe o altă bază [72]. Convențiile și deprinderile armonice pregătesc urechea să nu tolereze anumite grupări de sunete, să dorească doar anumite înlănțuiri de acorduri.

Știm de altfel că în sistemul nostru muzical temperarea se împotrivește preciziei matematice. Mai știm că cele douăsprezece trepte ale sistemului nostru temperat [73] sînt foarte departe de a acoperi întreg cîmpul audiției muzicale. Urechea poate să perceapă sfertul de ton. Există deci în acest sistem un mare număr de posibilități muzicale — atît pentru armonie, cît și pentru melodie — care nu se realizează [74].

Sunetul izolat nu există. Orice mișcare vibratorie sonoră se însoțește cu mișcări vibratorii secundare, denumite armonice ale mișcării principale. Ea dă sunetul fundamental, în jurul căruia gravitează sateliții.

Acest agregat de sunete constituie acordul. Armonia este combinarea sunetelor avînd unele afinități între ele și răsunînd simultan.

Este ea sursa din care provin celelalte elemente muzicale și însăși melodia ? Unii autori afirmă că ele se nasc din descompunerea acordului fundamental, că, frîngîndu-se, linia verticală, acordul unic se descompune în melodii ale căror note aparțin toate armoniei [75]. „Acordul este havuzul sonor, iar ceea ce numim melodie este jerba care se risipește", spune Suarès.

În sens invers, alți autori definesc armonia ca pe o emitere simultană a mai multor melodii diferite și susțin că armonia provine din melodie [76]. Ei se sprijină pe istoria artei muzicale : în accepția antică, armonia este un sistem coordonat de sunete succesive legate între ele prin raporturi definite [77]. Limbajul sonor al grecilor, ca și limbajul lor pictural, a însemnat mai cu seamă un desen liniar, un fir sonor peste măsură de subțire cîteodată. Deci melodia ar fi precedat încă de la început armonia [78]. Muzica ar fi trecut prin trei faze [79] : monodia, cîntecul fără acompaniament sau acompaniat de o singură notă ; polifonia sau întîlnirea mai multor voci cîntînd laolaltă (polifonia poartă în sine o armonie, întrucît aceste voci trebuie să se afle în raporturi armonice ; dar armonia nu este decît condiția căreia i se supune jocul partiturilor) ; în fine, armonia propriu-zisă [80].

Aceasta este, poate, evoluția muzicii europene. Sprijinindu-se pe observații etnografice, Wallaschek încearcă să demonstreze că armonia și contrapunctul nu sînt invenții moderne. Hotentoții, beciuanii cîntă pe mai multe partituri. Hotentoții cîntă diferite „goms-goms"-uri în armonie. Există orchestre primitive. Fără îndoială, nu aflăm aici decît germeni ai armoniei. Dar și melodia s-a dezvoltat. Melodia sălbatică este scurtă, redusă la două sau trei note a căror suită se repetă continuu.

Obișnuită cu percepția monodică, urechea s-a izbit mai întîi, cu prilejul audierii sunetelor simultane, de evaluarea consonanței. Educația urechii tinde să îngusteze cîmpul disonanței și s-o transforme pe aceasta în consonanță, în așa fel încît se poate spune că la un moment oarecare al evoluției armonice o disonanță este o consonanță în germene, o consonanță care se ignoră [81].

Dezacordul, asprimea, de asemenea bogăția care caracterizează disonanța fac loc în numeroase cazuri fuziunii, absenței bătăilor, purității care caracterizează consonanța [82]. Asistăm de fapt la îmbogățirea progresivă a armoniei clasice, pînă în momentul în care granițele ei cedează, pînă în momentul în care e atacat principiul tonalității, în care sînt suprapuse tonalități diverse, renunțîndu-se la a se mai împrumuta dintr-o aceeași gamă toate notele unui acord. Muzica modernă a tins spre complexitatea polifonică și spre împărțirea din ce în ce mai subtilă a materiei sonore. Și la fel cum se uzează cuvintele, armoniile cel mai bine cizelate își pierd relieful. Patetismul unui procedeu n-are nici-o durată limitată. Din generație în generație se anexează disonanțe noi, cu o extremă aviditate.

Dacă la aceste elemente de accentuare și de durată, de intensitate, de înălțime și de fuziune adăugăm timbrul [83], pe care-l cunoaștem în mod obiectiv prin forma undei sonore și care se definește prin numărul și relativa proeminență sau intensitate a armonicelor [84], avem întreaga materie a artei muzicale.

Aceste elemente contribuie la constituirea formelor muzicale ; de pildă o melodie este o succesiune de intervale [85] care diferă în același timp prin durata, prin intensitatea și prin intonația lor și care se află în raporturi determinate. Melodia nu este o suită de note, un agregat de sunete ; ea este o sinteză, o fi-

gură [86]. Sunetele succesive trebuie să fie aranjate în așa fel încît să poată fi evaluate de-a dreptul în relațiile lor mutuale și nemijlocite și sintetizate într-un ansamblu coerent. Cu acest preț capătă o succesiune caracter de formă și de inteligibilitate.

Deci nu ajunge să spunem, împreună cu Aristoxene, că înțelegerea muzicii este supusă următoarelor două condiții : percepția și amintirea. „Trebuie să percepem ceea ce se află în stare de devenire ; trebuie să ne amintim ceea ce a trecut. Altfel este imposibil să urmărim o dezvoltare muzicală". Pentru ca seria de sunete succesive să constituie într-adevăr o melodie, trebuie ca muzicianul să mențină în fraza sa sonoră o anumită unitate de mișcare și de structură, un anumit ritm muzical. Tonalitatea tocmai asta înseamnă, că toate părțile melodiei se raportează la o notă sau la un acord fundamental care guvernează succesiunea. De unde raportul dintre melodie și armonie. Tonica oferă punctul de reper necesar la evaluarea funcțiilor reciproce ale notelor. Ea este măsura comună, necesară pentru a determina valoarea relativă a tuturor momentelor care se succed într-un fragment muzical [87]. Ea este locul unde trăiesc esențele muzicale, unde iau naștere în timpul expunerii lor, unde acționează și reacționează în timpul dezvoltării lor [88]. César Franck spunea : „Structura tonală este principiul fundamental și vital al oricărei opere muzicale". Eliberînd melodia de legea ei fundamentală, atonalitatea îi distruge structura ; fraza nu mai prezintă omogenitate ; căci, departe de a avea puncte comune cu precedenta sau cu cea care-i urmează, fiecare notă o rupe cu tonalitatea pe cale de a se contura și, astfel, la fiecare notă, melodia prezintă modulații, adică schimbă tonul. Aceste schimbări neîncetate fac muzica eterogenă.

Fraza este o succesiune de perioade melodice separate prin pauze provizorii, fiind ea însăși

marcată printr-o pauză definitivă. Este o formă temporală care are ca bază de construcție tonalitatea ; notele care o alcătuiesc nu sînt percepute pentru ele însele, ci conform raportului dintre ele și raportului lor cu tonica. Este deci un sistem de relații pe care conștiința muzicală îl percepe ca pe un ansamblu de o anumită formă.

Ideea muzicală aduce cu sine propria-i capacitate de dezvoltare, expresia logică și ordonată a mișcărilor și a stărilor sale succesive. Ideile muzicale intră în conflict, se combină, se supun unele altora. Un element se dilată ; un element se contractă ; două elemente se suprapun. Ritm, melodie și armonie contribuie la acest discurs muzical ; fie că pe același ritm apar noi melodii ; fie că melodia apare pe un ritm nou ; fie că un nou desen ritmic sau melodic apare pe fondul armonic originar.

Variația expune aceeași temă sub aspecte noi, prin utilizarea unor formule melodice, ritmice, armonice diferite, sau prin dezvoltări noi care nu-i alterează nici semnificația, nici substanța. Modulația este deplasarea tonalității.

Să construiască forme sonore în mișcare, aceasta este deci prima îndatorire a muzicii. Opera muzicală este un sistem sonor, imposibil de exprimat în alte categorii senzoriale și prin logica unei alte arte. Există o logică muzicală. Sunetele se dezvoltă după legile lor proprii, odată cu sentimentele care se infiltrează în ele și își înscriu curba în această materie fluidă.

Ca și cum s-ar spune că arta muzicală este o arhitectură expresivă ale cărei forme variază în timp și în spațiu, dar pe care o domină Forma, sub aspectul specific impus ei de însăși natura muzicii.

Se înțelege deci că unii muzicieni și unii teoreticieni ai muzicii au scos în relief această logică sonoră, această specie de muzică absolută, această secțiune practicată în real de că-

tre un spirit care gîndește sunete și pentru care sunetul este pur și simplu sunet și nimic altceva : lume care își este suficientă sie însăși și pe care muzicianul este apt s-o modeleze.

Forma

Forma este discursul muzical bine alcătuit și bine condus, construcția de ansambluri care se susțin și își ajung. Nu că o anumită retorică, idealul unei anumite epoci, ar avea dreptul să le impună formelor desenul, ca și gradul lor de curbură. Dar oricît de conforme ar fi cu unitatea și oricît de supuse ar fi consonanței, tonalității, unității de măsură și de ritm, sau oricît de departe ar ajunge în diversitate, oricît ar oscila între haos și cosmos, ele au toate proprietatea comună de a contura o ordine în timp și în calitatea sonoră.

•

Ne vom feri să optăm între diversele tendințe care și-au împărțit și își împart încă arta muzicală ; dar fie că este vorba de scriitura clasică, fie că este vorba de un „melism" care evită simetria și își creează pînă la ultima notă curbe noi și inflexiuni noi, nu există realitate muzicală decît pornind de la o formă. Unitatea care o alcătuiește este mai mult sau mai puțin bogată și mai mult sau mai puțin șubredă. Acord consonant, tonalitate bine stabilită, menținerea aceleiași măsuri și a aceluiași ritm, carură, revenire periodică ; sau opoziții și contradicții, armonie liberă, disonanță, modulație, alternanță, suprapunere de teme, putere sintetică prin care contradicțiile se rezolvă și opozițiile se topesc într-o unitate de ordin superior.

Ceea ce scrie Flaubert este adevărat pentru toate artele : „Îmi aduc aminte că mi-a bătut inima, că am simțit o plăcere intensă contemplînd un zid de pe Acropole, un zid gol, cel

care se află în stînga atunci cînd urci spre Propilee. Ei bine, mă întreb dacă o carte, independent de ceea ce spune, de problemele pe care le tratează, nu poate să producă același efect. În precizia îmbinărilor, în raritatea elementelor, în șlefuiaia suprafeței, în armonia ansamblului nu există oare o virtute intrinsecă, un fel de forță divină, ceva etern ca un principiu ? (Vorbesc asemenea unui platonician)" [89].

În același sens scria și Maurice Denis : „A-ți aduce aminte că, înainte de a fi un cal de luptă, o femeie goală sau o anecdotă oarecare, un tablou este în primul rînd o suprafață plană acoperită de culori combinate într-o anumită ordine", sau Whistler : „În mare, m-am străduit întotdeauna să nu acord subiectului meu decît un interes artistic și să nu țin cont de nici-un alt gen de interes care s-ar putea lega de el. Tablourile mele sînt combinații de linii, de forme, de culori..." [90].

Muzica este înainte de toate o cinematică sonoră, un sistem de forme sonore în mișcare. Aceasta este teza pe care o vedem susținută de muzicieni notabili, de remarcabili esteticieni.

Saint-Saëns scrie că muzica, departe de a constitui pentru artă, așa cum pretindea Victor Hugo, „forța aburului", este o artă plastică ; ea este compusă din forme. Acolo unde diletantul nu caută decît expresia, artistul caută forma. Artistul care nu se simte pe deplin satisfăcut de niște linii elegante, de niște culori armonioase, de o frumoasă înșiruire de acorduri nu înțelege arta. Arta poate să existe în afara emoției, a pasiunii. Așa ar fi celebra Liturghie a Papei Marcel [91].

Analizînd tocmai arta lui Saint-Saëns, Vuillermoz vorbește despre „voluptatea de a împleti melodii, de a înnoda și a deznoda panglici de muzică, de a face să se miște în bala-

malele lor bine unse și în articulațiile lor cu grijă lubrifiate cadențele și modulațiile care vă procură plăcerea de a conduce o mașină bine echilibrată și cu o bună suspensie, la care nici-o rotiță nu scîrțiie și toate piesele funcționează cu întreg randamentul... aceste capodopere de mecanică muzicală".

În același sens deosebea Sully-Prudhomme ideea muzicală ca atare de capacitatea ei de a emoționa: „Disprețul față de senzație, de elementul material al fiecărei arte în favoarea unui ideal superior tuturor artelor și aplicabil tuturor este indiciul sigur al unui temperament care nu se aplică la nici una".

Hanslick și-a asumat sarcina de a prezenta cu toată rigurozitatea acest formalism muzical:

„Raporturile bine ordonate ale sonorităților încărcate de farmec prin ele însele, care se împreună, se resping, se evită, intră în contact, avîntul lor, descreșterea lor, iată ceea ce se înfățișează spiritului nostru în forme libere și îi oferă plăcerea estetică a frumosului muzical". Există o frumusețe muzicală independentă de conținut, constînd în această construcție sonoră care se mișcă în forme libere în fața intuiției [92].

Împotriva realismului teoriilor sentimentale, Hanslich susține că sentimentul provocat de muzică este o iradiere vagă, altceva decît plăcerea muzicală [93].

Sentimentul real se adaugă într-adevăr la impresia de artă (o madonă a lui Rafael poate să trezească în noi un sentiment de venerație), dar acest sentiment este anestetic. Tot astfel și la creator.

Sentimentul provocat de muzică este o iradiere confuză, altceva decît plăcerea muzicală. Beția este altceva decît plăcerea degustării. În loc să cedeze unor impresii confuze, artistul pătrunde în interiorul operei și-i înțelege efectele cu ajutorul legilor propriului său organism. Toate artele acționează asupra sentimentului. Singurul lucru important este felul

în care sînt produse aceste efecte pasionale de către muzica privită în mod specific și în sine însăși; impresiile muzicale sînt confuze și variate. Acțiunea muzicii asupra sentimentului nu are nici caracterul de necesitate, nici pe acela de exclusivitate sau de stabilitate care ar face din ea un principiu estetic. Gustul muzical variază în mod ciudat... Și totuși muzica rămîne ceea ce este.

Dacă mergem mai în adîncul lucrurilor, constatăm că muzica nu exprimă sentimente definite, întrucît acestea sînt legate de situări, de reprezentări, de judecăți. Independent de dinamica sa, fiecare sentiment implică determinări precise, pe care muzica nu le poate reda. Cu sentimentul muzica are în comun mișcarea, dinamica ce marchează nu sentimentele, ci modificările cursului sentimentelor. *Muzica nu conține sentimente definite, ci numai schema dinamică a sentimentelor.*

Muzica poate să redea agitația, elanul, tumultul etc., dar nu speranța, tristețea etc... Ea exprimă adjectivele și nu substantivele.

Asta împotriva tezei lui Michaëls [94]: „Muzica este arta de a exprima sentimente prin modularea sunetelor. Ea este limbajul pasiunilor". Sau încă: „Muzica exprimă sentimentele pe care le conține". Sau încă: „Sentimentele sînt conținutul pe care muzica trebuie să-l exprime. Ceea ce ne încîntă în muzică este faptul că ea semnifică".

Deci plăcerea muzicală se află între judecata pură și sentimentul real. Ea condamnă fără drept de apel „Affekt"-ul, patologicul.

Forma muzicală, gîndirea plastică, arhitectonică, iată arta muzicală. „Există o frumusețe muzicală, independentă de conținut, care constă în sunete și în raportul dintre ele: acord și conflict, refuz și contact, avînt și cădere, iată ceea ce se mișcă în forme libere în fața intuiției noastre. Frumusețea unei teme înseamnă structura ei, armonia părților ei".

în muzician vorbește muzica și nu sentimentul. Sentimentul nu face decît să stimuleze muzica.

Există deci două mari categorii de ascultători ai muzicii. „Zum Berauschtwerden braucht es nur der Schwäche, aber wirkliches ästhetisches Hören ist eine Kunst“ *.

În unele pasaje, trebuie să recunoaștem, Hanslich a întrevăzut alianța sentimentului cu forma. Este de ajuns să cităm ceea ce a scris despre improvizație. „Rezultă de aici că nimic nu înlesnește mai bine și mai imediat manifestarea unei stări morale prin muzică decît reunirea într-un același act a creației și a reproducerii ; ceea ce realizează improvizația liberă. Cînd artistul care improvizează nu se mărginește să caute frumosul doar în forme și cînd simte dominînd elementul subiectiv (patologic în sensul cel mai înalt) în ceea ce creează fantezia sa, atunci expresia pe care degetele sale o smulg claviaturii poate deveni un adevărat limbaj. Cel care a înțeles și a simțit acest limbaj fără obstacole, această expansiune completă a ființei, nu are nevoie de altceva pentru a ști cum iubirea, geiozia, plăcerea și durerea sînt evocate din neantul lor, făcute sensibile pînă la evidență fără ca nimic, totuși, să le desemneze, cum își celebrează sărbătorile, își cîntă legendele și își duc luptele, tulburînd toate simțurile noastre, pînă cînd stăpînul le recheamă și le liniștește“.

Dinamica sonoră pe care Hanslick o pune la baza muzicii nu este goală de orice conținut afectiv. Nu este ca ca schema vieții afective ?

Vedem de altfel că forma înclină către structura dinamică sau către structura melodică, întocmai cum pictura cunoaște fanatici ai liniei, ai conturului, ai modelului, sau ai culorii, sau ai valorilor. Dacă privim arta muzicală contemporană, asistăm, ni se spune, la o recreație a muzicii dinamice împotriva scînteierilor, fosforescențelor, irizărilor armoniei impresioniste. Ni se vorbește despre o artă sobră și purificată, cu linii distincte, cu muchii energice, cu reliefuri foarte accentuate, o artă lineară în care instrumentele sînt alese și grupate nu cu scopul de a le valorifica particularitățile de timbru, ci numai pentru a crea planuri de intensitate variabilă : revanșa soliditătii asupra fluidității.

După secole de rafinament, plictisită de extazele orchestrației divizate, ale armoniei savante și ale contrapunctului științific, muzica revine la voluptatea primitivă a loviturii ritmice. Ea descoperă bucuria ritmului pur : căutarea accentului, setea de comoție cinstită și loială. „A fost văzut, în vremea din urmă, un compozitor orchestrînd o partitură pentru cinci instrumente cu coarde, șapte instrumente de suflat și optsprezece instrumente de percuție“ [94].

Auzim reproșîndu-i-se lui Debussy lipsa construcției și a desenului. Petele de sonoritate la voia plăcerii auditive, arta estompată, vagă, indecisă...

Auzim spunîndu-se : debarasați, în sfîrșit, de expresie, vrem să construim.

„Gata cu contururile estompate : vrem o artă care să biciuiască [95].

Modelarea formelor, crearea formelor constituie într-adevăr începutul artei muzicale și însăși structura ei. Scara sonoră este o formă ; ritmul este o formă ; consonanța armonică este o formă. Pe aceste forme elementare se înalță legile superioare ale combinării sunetelor, contrapunctul melodic și armonic. Tonalitatea guvernează esențele muzicale.

Toată problema constă în a ști dacă forma aceasta este o arhitectură care își ajunge sieși ;

* „Pentru stări de beatitudine e nevoie doar de slăbiciune ; ascultarea cu adevărat estetică este o artă“.

dacă arta muzicală se mulțumește să creeze lumea sonoră ; dacă această lume sonoră rămîne fără legătură cu realitatea.

Or, dacă există artiști și esteticieni care merg pînă la a admite existența în sine a unei asemenea lumi, dacă există unii care, atunci cînd sînt întrebați la ce s-au gîndit compunînd cutare dintre operele lor, răspund : „La nimic : am făcut muzică" [96], majoritatea, am văzut, leagă firele sonore și dinamice ale operei muzicale de sinuozitățile unui sentiment abstract, căruia va trebui să-i cercetăm natura.

Sub cuvîntul formă trebuie să distingem mai multe sensuri :

1) Arhitectură inevitabilă și universală fără de care n-ar exista decît un haos sonor și nici măcar lumea elementară a sunetelor, pentru că jocul intervalelor și al relațiilor, care constituie scara sonoră, este deja o formă.

2) Caracterul particular al cutărui sau cutărui plan muzical, al cutărui sau cutărui procedeu de îmbinare, al cutărui sau cutărui tip de structură care guvernează o anumită specie de esențe muzicale : precum cantilena gregoriană, suita, sonata, fuga, simfonia etc. Formele, în al doilea sens al cuvîntului, se nasc din cerința producției muzicale, se fixează și, în fine, se cristalizează în teme sub influența teoriei.

Fiecare din aceste forme își are arhitectura sa și construiește în felul său arcurile și stîlpii care-i susțin bolta sonoră.

O epocă artistică se caracterizează prin crearea sau adoptarea unui sistem de forme. Destrămarea și inventarea formelor urmează pînă la un anumit punct ritmul vieții sociale și traduce fluctuațiile comunității muzicale.

3) Procedeul de construcție, schematismul specific unei anumite epoci, unei anumite școli, unui anumit individ : caracterul specific pe care-l capătă simfonia, de pildă la Haydn, la Beethoven, la Franck sau la Brahms.

Criticele care se adresează formei n-au valoare decît atunci cînd acest cuvînt este luat în al doilea sau în al treilea sens [97].

Muzica atonală, muzica politonală năzuiesc să instituie noi expresii și nu să se lipsească de formă.

O muzică este atonală atunci cînd ansamblul notelor sale nu aparține aceluiași ton ; astfel încît fraza nu are omogenitate tonală, pentru că fiecare notă o rupe cu propria sa tonalitate.

Dar nu este un haos sonor, deoarece se bazează pe scara muzicală, și încă pe tonalitate. Este absență de tonalitate definită, este mișcare între mai multe tonalități, cu o preferință tonală, totuși, cu o predominanță tonală [98].

Politonalitatea urmărește îmbogățirea vieții sonore. Ea caută frumuseți noi prin contactul adecvat a două tonalități compatibile ; caută să dea motivului melodic, prin acest fel de șocuri armonice, o intensă putere de expresie. Sau practică tonalitățile suprapuse care trebuie să fie acceptate de ascultător ca tonalități diferite, cu toate că simultane ; proclamă independența completă a diverselor planuri tonale, astfel încît fiecare dintre vocile unei trame bitonale urmărește și găsește propria sa încheiere, posedă propria sa cadență.

Ea debutează prin afirmarea principiului tonalității, întrucît debutează prin afirmarea și individualizarea fiecăreia dintre cele două tonalități. Propunînd de pildă urechii trei teme care evoluează în trei planuri distincte „fără a le fixa necruțător în niturile armoniei sau ale contrapunctului clasic, ea caută o anumită profunzime de perspectivă, o a treia dimensiune sonoră."

Sau caută doar efecte de sonoritate, notînd sunete armonice care pot fi cu totul străine de tonul stabilit, dar care totuși nu contează

la analiză și nu au nici-un caracter tonal : și în acest caz este evident că tonalitatea este de la început afirmată și că se urmărește doar îmbogățirea ei printr-o disonanță savuroasă [99].

Rămîne să aflăm dacă efectul acesta de îmbogățire se obține întotdeauna, dacă suprapunerea planurilor sonore, amortizînd armonicele, nu micșorează bogăția sonoră.

Oricum, această întinerire a formelor pe care o vizează muzica politonală, poate sub influența artei Orientului, lasă intactă noțiunea de formă. Muzica politonală atacă scriitura clasică, așa cum versul liber se emancipează de versul parnasian [100].

Aici temele caută să-și construiască forma prin echilibrul lor lăuntric în loc să se unească într-o formă prestabilită. Reînnoirea care putea să vină din armonie sau din ritm a fost căutată în zona armoniei. Poate că alte inovații ne așteaptă dinspre partea ritmului ?

Percepția formelor

Descriind felul cum se constituie forma, am spus cum se percepe ea. Căci se constituie prin însuși travaliul care o percepe și care o percepe constituind-o.

Spiritul nostru are o astfel de structură, încît nu se află niciodată în fața unui agregat amorf de date. El ordonează și discerne ansambluri, ansambluri întotdeauna factice și provizorii, care nu sînt decît punct de pornire pentru o apercepție mai exactă și mai sintetică. Întreaga analiză a percepției, întreaga sa istorie, de la „sincretismul" infantil și pînă la sintetismul adultului, constituie o mărturie în favoarea acestui adevăr.

Punerea în formă poate varia o dată cu atitudinea subiectului ; patru puncte pot fi grupate în cruce sau în patrat, după orientarea atenției. Dar există chiar în aceste elemente un apel către o anumită formă. Fără îndoială, elementele pot să varieze, iar forma să rămînă aceeași, e cazul unei melodii transpuse în altă tonalitate. Dar intervalele sînt aceleași, sau nu mai e vorba de aceeași melodie. Formele sînt înainte de toate relații și sisteme de relații.

Nimic paradoxal, desigur, într-un asemenea adevăr. Senzațiile elementare din psihologia clasică nu sînt fapte și date — ne dăm seama de asta din ce în ce mai mult —, sînt principii de explicație ; sînt suita de termeni care, în ordinea faptelor de conștiință, ar corespunde într-un fel constant excitațiilor obiective ; sînt, foarte simplu, transpunerea în stări de conștiință a unei teorii cu privire la condițiile externe ale senzației.

Deci nu există mai întîi o percepție a datelor elementare, apoi o punere în formă a acestor date ; nu vedem întîi trăsăturile, apoi figura. Vedem figura dintr-odată. Nu există decît ansambluri organizate în care părțile își capătă caracterul după locul și după funcția lor.

A analiza elementele formei înseamnă a le percepe potrivit unei alte forme. Constatarea existenței, a locului, a funcției părților este o remaniere a întregului și un fenomen nou. Raportul dintre percepția primitivă și percepția analizată nu este acela dintre o sumă și elementele sale, este raportul a două tipuri de structură diferite. Orbirea sau surzenia formelor nu înseamnă o reducere la o diversitate de senzații neunitare, înseamnă o slăbire și o degradare a formei. Spiritul nu este niciodată un mozaic de fapte elementare juxtapuse, fără legătură internă.

Dacă este astfel, relativitatea percepției își face din ce în ce mai mult apariția. Perceperea formelor sau a structurilor este faptul primitiv, iar perceperea calităților absolute este ca și limita de ștergere a formelor. Perceperea relațiilor o învăluie pe aceea a calităților. Per-

ceperea unor structuri nu este deci un act sintetic adăugat unor impresii care ar avea mai întîi în conştiinţă o existenţă independentă. În orice educaţie, progresul constă mai puţin în legătura unei percepţii cu o explicaţie şi mai mult în modificarea percepţiei însăşi, în construirea unei forme superioare care o învăluie, depăşind-o [101]. Nu există date nemijlocite nici în umilinţa senzaţiei pure, nici în sublimitatea conştiinţei profunde.

O melodie nu este deci o succesiune de note, este o figură ritmică, melodică, armonică. Paradoxul lui Lipps nu exprimă decît un semiadevăr : „Nimeni, niciodată, n-a auzit o melodie... Nu auzim decît sunete, percepem durate, reconstruim melodia“ [102]. Auzim sunete, sau cel puţin auzim sunete izolate ? Cine îşi oferă un sunet îşi oferă o scară. Există într-un sunet chemarea către toate sunetele. Într-un sunet se află în germene întreaga lume sonoră. Nu auzim un sunet decît prin mijlocirea unui sistem de relaţii. Acest sistem poate să varieze, de altfel, cu tipul civilizaţiilor ; poate să fie mai mult sau mai puţin îngust ori mai mult sau mai puţin sever. Dar fără sistem sunetele nu există.

Urechea muzicală este admirabil construită pentru această îmbinare. Este foarte bine construită în ceea ce priveşte numărul de senzaţii diverse pe care poate să le perceapă clar într-un spaţiu de timp foarte scurt şi este foarte exactă în ceea ce priveşte aprecierea lor. Este uşor să distingem succesiv, într-o zonă moderat gravă, treizeci de sunete diferite în intervalul dintre două note învecinate şi să apreciem eventualele defecte ale fiecăruia [103].

De pildă, oricare ar fi diapazonul adoptat, dacă o bucată începe printr-un acord în *re major* a cărui intonaţie este justă în sine, organul auditiv se adaptează imediat la acest acord şi la această scară care devine cîmpul natural al evoluţiilor subsecvente. Fiecare sunet cade într-un fel de compartiment destinat să-l primească. Dacă, dimpotrivă, sunetele diferă îndeajuns de cele care erau aşteptate pentru a necesita o interpretare distinctă, dacă sînt, adică, în contradicţie cu scara tonalităţii iniţiale şi dacă aparţin unei tonalităţi comprehensibile în raport cu aceasta, există modulaţie, schimbare de acord a organului auditiv.

Comprehensiunea este facilitată şi de aranjarea ritmică a sunetelor [104].

Aristoxene din Tarent nu văzuse, aşadar, decît începutul adevărului atunci cînd spunea : „Înţelegerea muzicii este supusă următoarelor două condiţii : percepţia şi amintirea. Trebuie să percepem ceea ce se află în stare de devenire ; trebuie să ne amintim ceea ce a trecut. Altfel este imposibil să urmărim dezvoltarea muzicală.“ Aristoxene uita doar actul specific spiritului, inclus în percepţie şi în amintire.

A înţelege o bucată muzicală înseamnă a percepe felul cum un moment se adaugă altuia, pregătit de ceea ce-l precede şi pregătind ceea ce urmează, cum fiecare element capătă valoarea funcţiei ocupate în ansamblu şi se explică prin ea. Fiecare etapă nu este inteligibilă decît prin ansamblul circuitului.

A percepe o melodie nu înseamnă, deci, a auzi sunete, înseamnă a le repartiza în jurul unuia sau al mai multor focare de convergenţă repartizate ierarhic. Înseamnă a construi o formă, un sistem de relaţii.

Iată cum trebuie să dăm adevăratul său sens termenului, atît de folosit, de gîndire muzicală. Inteligenţa muzicală este o inteligenţă de forme şi nu de idei. Semnul muzical nu este semnul unei idei logice, ci elementul unui ansamblu muzical, aşa cum o piatră este o parte a unui edificiu. Gîndirea muzicală este inteligenţa acestor forme. Ea este, de asemenea, intuiţia care, depăşind aceste forme şi

folosindu-se de sinuozitățile lor, construiește dincolo de ele un fel de aură de viziuni confuze. Ea se sprijină pe forța de sugestie a muzicii, pe elanurile și curburile schemelor ei dinamice, pe abstracțiunile emoționale care se leagă de acestea, ca să atingă o lume confuză de gîndire fără formulă logică sau verbală, pentru unii suprema sa culme, de unde ei tind către o viziune intelectuală, în sensul misticilor.

Gîndirea muzicală oscilează între aceste două sensuri ale termenului.

Percepția formelor depinde de nivelul fiecărui spirit și al fiecărei sensibilități.

L. de La Laurencie scrie cu multă îndreptățire: „Observăm, în plus, că orice auditor neexperimentat care ascultă o simfonie are percepții false ale formelor; pentru el bitematismul și dezvoltarea sînt percepute ca un politematism, iar forma obiectivă, dată de autor operei sale, rămîne prin însuși acest fapt complet necunoscută. Cunoaștem aprecierea lui Stendhal, care avea totuși impresia că este meloman, cu privire la scena Tenebrelor din *Moise* de Rosini... Abundența de idei pe care o semnalează Stendhal se reduce la aceeași succesiune rapidă de note repetată de douăzeci și șase de ori“ [105].

Percepția formelor depinde și de epocă sau tradiție. În secolul al XVIII-lea, marele public, legat de cultul melodiei dramatice „avînd un sens“, nu ascultă decît cu o ureche distrată simfoniile. Artificiile de dezvoltare creează convingerea multiplicității temelor, iar ascultătorul are false percepții ale formelor [106].

Invers, tehnicianul și virtuozul asistă la formă cum asistă un tactician la mișcările unei partide de șah sau la evoluțiile unei trupe de cavalerie.

„Jocul temelor, știința de a le dirija, plăcerea inteligentă de a le combina dau simfoniei aspectul unei probleme cu mai multe necunoscute, care trebuie să fie dezlegată în mod elegant și a cărei soluționare și-o rezervă spiritul; el află în aceasta o satisfacție pentru care muzica este de-abia pretextul. Mulți savanți care cred că iubesc muzica și se complac în a o face nu urmăresc decît plăcerea unei geometrii sonore“ [107].

Ignorantul însuși are o senzație a acestei plăceri: „Mulți ignoranți ascultă simfonia cum ai urmări mișcările acrobaților la circ, cu extremul interes al unei curiozități în fine satisfăcute dacă, la sfîrșit, toate tururile de forță corespund, dacă nimic n-a frînt ritmul și dacă figura reușește, fără ca nimeni să-și rupă gîtul. Cu cît acești oameni de treabă ascultă mai mult, cu atît înțeleg mai puțin. Pe scurt, notele înlocuiesc sunetele“.

De altfel, obișnuința a determinat repede fiecare tip psihologic să se fixeze într-o specialitate din care să nu mai iasă. Clasicul academist, „atent la perceperea formelor consacrate, la sinteza părților, la balansul contrastelor și al opozițiilor, sensibil la revenirea obligatorie a tonalităților, la ritmurile distincte și bine accentuate, se teme de tot ceea ce seamănă cu dereglarea imaginației“.

Împotriva formalismului

Confundînd cam prea mult forma nepieritoare cu formele efemere, văzînd poate prea mult în orice formă un simbol, în orice lucru incarnarea nepotrivită a unui spirit, prea disprețuitor, poate, față de tot ceea ce este determinat și finit, prea cuprins de pasiune pentru infinit, pentru insondabil, inexprimabil, mișcător, elementar, inconștient, misterios, prea disprețuitor față de tot ceea ce seamănă cu rațiunea, romantismul german a revendicat pentru mu-

zică „regatul extraordinarului și al insondabilului", a reînnoit, împotriva formalismului, protestul pe care-l înălțase împotriva poeziei plastice, împotriva prozei și a texturii metrice în poezie. Muzica devine arta romantică prin excelență. Ea are ca obiect infinitul, lucrul în sine, inconștientul, profunzimea umană dusă pînă la absolut ; ea face să dispară lumea fenomenelor. Muzica aneantizează formele exterioare pentru a revela sufletul în sine. Această teorie se formulează după renașterea metafizicelor Absolutului inefabil, după revoluția romantică, după înflorirea beethoveniană a muzicii. Ea este un fel de sinteză a acestor mișcări.

Împotriva formalismului, Wagner proclamă viața profundă a muzicii și a muzicianului ; „omenescul în chip pur", împotriva convenției, a modei.

Muzica țîșnește din „omenescul în chip pur". Nu traduce astfel Wagner în primul rînd forma însăși a inițierii lui muzicale ? N-a scris el : „Muzica era pentru mine ceva demoniac, o monstruozitate mistică și sublimă : tot ceea ce însemna regulă mi-o denatura" ?

Forma este plastică, ne spune el, și nu muzicală. Forma se datorează rațiunii : o biată rațiune, fondatoare a tuturor sistemelor arhitectonice.

Dimpotrivă, muzica se desfășoară în sentimentul sublimului, în extazul nelimitatului. Frumusețea, contemplația plastică nu înseamnă decît primul moment și începutul emoției muzicale. Trebuie să te eliberezi de îngustimea formelor, de modă, să regăsești omenescul în chip pur [108].

Fără îndoială, muzica a fost vreme îndelungată un joc cu forme convenționale, o arhitectură, o plastică. Dar la Beethoven [109], „această inimă în care totul răsună", forma muzicală se impregnează de geniul muzicii. Ea atinge profunzimea de sentiment și de efuziune care este revelația esenței lucrurilor. Ea exprimă suprema înțelepciune într-o limbă pe care rațiunea nu o înțelege.

Istoria muzicii înainte de Beethoven oscilează între melodia infinită a lui Palestrina și carura dansului.

Muzica lui Palestrina se cîntă în profunzimea timpului. „Succesiunea nu se manifestă aici decît în schimbările subtile ale unei culori fundamentale care asigură și menține continuitatea devenirii, fără ca noi să putem percepe un desen de linii în această schimbare".

Muzica de dans, din contra ; revenire a perioadelor ritmice, plasticitate a melodiei.

Dar cu cît există mai multă muzică, cu atît există mai puțină arhitectură. Cu cît există mai multă carură, mai mult aranjament uniform, cu atît muzica își pierde puterea mîntuitoare. Ea nu mai revelează esența lumii. Ea însăși este prinsă în iluzia lumii. Vrem să vedem, și iată Opera.

Astfel, acolo unde simțul ponderat nu vede decît o organizare tehnică a formei, nu există, după marele muzician, decît propagare de spirite, mari oscilații ale vieții lăuntrice. Convenția devine semnificație. Beethoven n-a modificat formele muzicii instrumentale ; în ultimele sale cvartete, sonate, simfonii, există aproape aceeași structură ca și în primele. Dar ce lume nouă într-o formă aproape asemănătoare !

Toată această critică a formei ajunge la promulgarea de forme noi ; drama muzicală, sinteză a poeziei cu muzica ; melodia infinită și leit-motivul : pe de o parte melodia amplă, pe de altă parte structura strînsă a temelor muzicale : amestec de elemente figurate și de elemente fluide [110].

Artistul susține, este adevărat, că forma nu se propune pentru ea însăși, ci pentru sentimentul pe care-l înglobează.

Discursul este ordonat în așa fel și construit în așa fel încît nu expresia melodică, ci senti-

mentul atrage atenţia. Melodia este o formă sesizantă care guvernează cu fermitate sentimentul.

Regăsim în opera teoretică a lui Wagner ecoul întregului romantism german. Pentru Hoffmann, Novalis, Schelling, muzica este infinitul, inefabilul. Ea revendică regatul extraordinarului şi al insondabilului. Trebuie să ofere beţia şi extazul. Cu Wackenroder, este imaginea valului misterios care se rostogoleşte în adîncurile sufletului. Cu Carus, imaginea inconştientului.

Pentru ei toţi, muzica este viaţa în veşnică mişcare, forţa elementară, sufletul tuturor lucrurilor. Ei vor vrea să regăsească în modalităţile şi în simbolurile muzicii etapele lumii şi vor cădea adeseori într-un fel de pitagorism muzical.

Prin ea vor să reînnoiască întreaga artă. Împotriva plasticii şi a lumii lucrurilor se revendică nuanţa insesizabilă şi fluiditatea insesizabilă ; împotriva prozei poetice şi a texturii metrice, poezia pură ; împotriva raţiunii logice, vraja şi clarviziunea [111].

Intervenea multă speculaţie în muzică, pe vremea aceea, şi multă muzică în speculaţiile gînditorilor. Hegel, Schelling, Schopenhauer, sub diverse forme, vor chema muzica să depună mărturie în favoarea Spiritului, sau a Voinţei. Idealism muzical, iată într-un sens filosofia lor comună, care se înrădăcinează în subiectivitatea pură, în interioritatea însăşi. Nu întîmplător coincide această filosofie cu vasta descătuşare, cu vasta înflorire a muzicii. În ea se îmbină şi se conciliază Kant şi Beethoven.

Folosind cu totul alte argumente, impresionismul muzical formulează acelaşi protest.

Dar el s-a ridicat în primul rînd — dreaptă întoarcere a lucrurilor pe lumea asta — împotriva formei wagneriene înseşi ; împotriva aparatului pedant al leit-motivului, împotriva indiscreţiei obositoare a dezvoltării tematice, împotriva grandilocvenţei neîntrerupte a dicţiunii, împotriva huruitului wagnerian continuu.

Poate că impresionismul şi-a intensificat dispreţul absolut faţă de arhitectura tonală şi ritmică, precum şi căutarea trăsăturilor intime ale individului şi ale masei, datorită exemplului lui Musorgski. Poate că şi poezia simbolistă a acţionat asupra lui.

Un Debussy năzuieşte să se elibereze de retorica muzicală, inclusiv de aceea a muzicii germane din secolul al XIX-lea ; de sintaxa greoaie, de construcţiile simetrice, de formulele armonice şi ritmice, de amploarea oratorică. El caută o tehnică mai fluidă, care, prin sonorităţile ei fine, prin efectele ei de învăluire vaporoasă, să fie aptă de a prinde nuanţele.

Acţionînd împotriva densităţii instrumentaţiei wagneriene în care D-l Croche afirma că nu vede decît un fel de chit multicolor, întins aproape uniform, în care el n-ar mai putea să distingă sunetul unei viori de acela al unui trombon, Debussy îşi începe munca de izolare a timbrelor.

El năzuieşte să exprime într-un fel nemijlocit şi transparent sentimentul absolut pur, să lase să înflorească liber melodia, ritmul şi armonia după legile lor intime şi nu după logica construcţiilor intectuale.

Impresionismul este o mişcare de protest împotriva a ceea ce Debussy numeşte formele stabilite, formele administrative [112].

„Vrem limbaj liber într-o muzică liberă, vrem melopeea continuă, variaţia infinită, într-un cuvînt libertatea frazei muzicale. Vrem triumful muzicii naturale, liberă şi mobilă precum limbajul, plastică şi ritmică precum dansul antic [113]."

Nici o formă nu cuprinde pe de-a-ntregul muzica.

Ea este arhitectură de sunete în unele secole de arhitectură și la popoarele de arhitecți, precum franco-flamanzii din secolele al XV-lea și al XVI-lea ; desen, linie, melodie, frumusețe plastică la popoarele de pictori și sculptori, precum italienii ; poezie intimă, efuziune lirică, meditație filosofică la popoarele de poeți, de filosofi [114].

Nici o tehnică muzicală nu cuprinde pe de-a-ntregul muzica. O formă face arta să progreseze și o oprește imediat din dezvoltarea ei. Arta evadează din forma care riscă să o țină captivă. Nici arabescul dantelat al melodiei de operă, nici mașina aritmetică a fugii, nici dialectica contrapunctului nu oferă formulele care ar putea să încătușeze demonul muzical.

Astfel defilează formele, înlăturîndu-se și criticîndu-se unele pe altele în decursul istoriei muzicii. Orice artă creează și distruge alternativ forme. Toate școlile muzicale își au tehnica lor, mai mult sau mai puțin rafinată și savantă, din care reușesc întotdeauna să extragă elementele unui cod. Toate școlile excelează în a distruge, prin repetarea pînă la sațietate, prin insistența epigonilor, înseși formele pe care le-au chemat la viață ; perioadei viguroase de inovație îi urmează întotdeauna jocurile academice sterile, lucrările de migală, acrostihurile muzicale. Dar dacă lucrurile stau astfel, este pentru că arta nu se poate lipsi de formă. Proteu poate să îmbrace alternativ toate formele, dar nu să rămînă fără nici una.

Forma înlătură din artă o infinitate de mari posibilități dar cheamă către ea, de foarte departe, o multitudine de virtualități care nu se așteptau să fie concepute. Rigiditatea formei se opune fluidității sentimentului creator. Sentimentul creator se strecoară în soliditatea formei. Tehnica și inspirația se opun, se cheamă, se presupun.

Dar arta este mai presus de formă. Ea nu ajunge să se explice singură. Cînd s-a vorbit despre claritate și aprehensiune facilă a raporturilor, despre unitate și varietate, despre simetrie, supunere la lege, contrast, intensificare, euritmie, armonie, cînd s-a vorbit despre tradiție și inovație, s-a spus totul. S-a spus, într-adevăr, de ce este expresivă forma ?

Tehnica satisfăcătoare și tehnica strălucită nu sînt adeseori separate decît printr-o nuanță. Nu există frumusețe exclusiv formală. Întotdeauna un conținut se află angajat în formă. Fără îndoială, forma pregătește expresia, ca și semnificația. [115] Dar noi depășim forma pentru a atinge spiritul.

Fără îndoială, există numeroase forme poetice. Dar orice expresie poetică depinde de asocierea ideii cu forma. Ritmul, accentele, sonoritățile nu devin expresive decît atunci cînd ideea li se adaptează și în măsura în care ele sînt forma justă a ideii.

Nu ideea însăși creează ritmul, creînd accentele ? Nu ea evocă sonoritățile și impune muzicii vocalelor un fel de vasalitate tonică ? Arhitectura nu dirijează sentimentul, care este, dimpotrivă, centrul operei și care găsește în sine însuși euritmiile al căror centru este.

Forma arhitecturală este doar un plan de arhitect ? Adevărata formă este mișcarea reală. Dar în cazul acesta ea conține toate posibilitățile de fascinație care trebuie să acționeze asupra spectatorului. Forma se pierde în opera totală împreună cu întreaga sa putere de seducție. Cine încearcă să izoleze forma nu se alege cu nimic. Forța elementară a expresiei dă un sens formei, iar forma simțită și înțeleasă deschide expresiei noi orizonturi.

Tot aşa cum figura geometrică nu este decît expresia spaţială a conceptelor matematice, tot aşa cum formele fiinţelor nu sînt decît expresia minerală sau organică a proprietăţilor şi a funcţiilor lor intrinsece, tiparele fugii, sonatei, simfoniei nu prind viaţă decît cu ajutorul ideilor muzicale. Altfel nu sînt decît abstracţiuni sau simple discursuri de retorică. O temă este un personaj muzical, un caracter inteligibil ; o melodie este un sentiment.

Forma muzicală descătuşează un demon, sentimentul, dar îl reîncătuşează imediat. Sentimentul captiv în formă se informează şi se şlefuieşte pe baza formei.

Oare nu întrevăzuse Hanslich, deşi a negat-o, această imanenţă a sentimentului în muzică [116] ? Din faptul că nu poate să exprime reprezentările şi situaţiile determinate, el a tras concluzia că muzica este incapabilă să exprime esenţa sentimentului. El remarcase totuşi strînsa înrudire a formelor sonore în mişcare cu schemele dinamice ale sentimentului. Înaintea lui, Herder (în a sa *Kalligone)* şi Lotze au întrevăzut faptul.

Sentimentul şi muzica

Muzica asociată, auxiliar al vorbirii sau al gestului, îşi împrumută de la ele semnificaţia şi pătrunde prin intermediul lor în lumea sentimentelor explicite şi formulate. Dar ce se întîmplă cu muzica pură ? Orice formă muzicală are prin sine însăşi înfăţişare de sentiment. Ne dă impresia că simbolizează sentimente. Nu există, poate, muzică inexpresivă. Arhitectura sonoră cea mai goală poate să ofere din cînd în cînd şi pentru o anumită vreme iluzia expresiei.

Există totuşi muzici găunoase, în care nu simţim decît abilitatea tehnică şi forma. Esenţele muzicale nu corespund întotdeauna esenţelor sufletului. Adeseori nu există în muzică

decît un joc arhitectural al artistului, în care acesta pune metodă, scolastică şi virtuozitate.

Forma cu totul pură nu poate da vreme îndelungată iluzia expresiei.

Trebuie să recunoaştem acest dublu fapt. Structura muzicii ajunge pentru a-i asigura existenţa şi o autoritate asupra sufletelor. Muzica nu-şi realizează propria esenţă decît în măsura în care suportă şi exprimă mişcarea subtilă a unui suflet. De la simplul joc de sunete şi pînă la sonoritatea încărcată de expresie întîlnim toate treptele. Şi probabil că muzica a fost mai întîi joc de sunete, arhitectură sonoră, ceva în genul unei arte decorative şi festivale, şi că s-a interiorizat destul de tîrziu.

Astfel încît bogăţia formei muzicale poate să exprime orice : mişcarea banală, ca şi mişcarea spirituală ; cadenţa unui pas ca şi emoţia unei aşteptări ; tot ceea ce este în lume ritm şi diferenţă de calitate se poate reflecta în universul sunetelor. Fac observaţia aceasta doar pentru a spune că nu extind la orice muzică [117] ceea ce voi spune despre muzica cea mai subtilă şi mai rafinată, despre aceea care s-a cucerit după atîta vreme şi atîtea eforturi, după ce s-a eliberat de ritmurile dansului şi de inflexiunile vocii ; despre aceea care, renunţînd la gesticulaţie şi la verbigeraţie, se deschide către expresia inefabilului.

Universul muzicii este deci mai vast decît universul sentimentului ; este o lume de forţe, de durate şi de calităţi, o lume de abstracţiuni, de figuri ritmice şi melodice, dintre care multe îşi sînt suficiente lor înseşi. Dar multe dintre ele sînt, de asemenea, un fel de întruchipare a mişcării afective. Oricum, ne este greu să nu interpretăm o formă muzicală în limbajul afectivităţii. Chiar atunci cînd nu-i este principiu, sentimentul este întotdeauna primul comentariu al muzicii.

Muzica nu ia sentimentul gata constituit pentru a-l exprima şi a-l traduce. Ea îl construieşte. Ea creează simboluri afective prin eliberarea şi rafinarea sentimentelor precise ale vieţii, prin căutarea a ceea ce este mai abstract şi mai intim în sentiment, prin apelul la sentimentele cele mai sintetice şi mai abstracte.

În acelaşi timp creează simboluri muzicale proprii unei anumite expresii, prin organizarea universului sonor. Tocmai existenţa acestui dublu efort de abstracţie face geniul muzicii. Ea nu este doar întîlnirea auditivului cu pateticul. Ea năzuieşte să realizeze prin sonoritatea muzicală şi, în formele ei cele mai pure, atinge o chintesenţă de sentiment. Această chintesenţă nu este un dat nemijlocit. Sentimentul pur este o cucerire şi nu un dat nemijlocit.

Muzica nu constituie o simplă revărsare a sentimentului, preaplinul sentimentului, exuberanţa motrice a sentimentului proiectată în sfera auditivă.

Pentru a deveni artă, orice sentiment trece în primul rînd prin faţa inteligenţei. Se întîmplă cu arta ca şi cu religia şi cu limbajul. Exuberanţa afectivă, descărcarea afectivă suportă mai întîi decizia inteligenţei şi se înclină, pentru a se complica şi a se îmbogăţi sub acţiunea inteligenţei. Teoriile excesului de energie, ale revărsării, ale jocului omit să vadă întreaga muncă de epurare, de sublimare, de complicare, în absenţa căreia arta n-ar exista.

Am putea spune că întiiul act estetic este negarea sentimentului, ruperea de greutatea realităţii sentimentului, descătuşarea de sentimentul care apasă, dar păstrînd forţa impresivă a sentimentului, rămînînd în însăşi sfera sentimentului. Hegel avea dreptate să spună că dominaţia oarbă a sentimentului împiedică sufletul să-l contemple şi să-l exprime. Trebuie să ne eliberăm printr-un act analog actu-

lui eliberator care naşte raţiunea şi limbajul, care deschide universul mental. Pentru a se deschide către exprimarea de sine însuşi omul trebuie mai întîi să se refuze sie însuşi, să construiască un simbol de sine. Ceea ce nu făcea decît să simtă, el va exprima pe calea ocolită a conceptelor sau a simbolurilor.

Este deci imposibil să considerăm sentimentul muzical altfel decît ca pe un act spiritual. El nu este realitatea pură a sentimentului. Libertatea evadează din necesitate şi, prin aceasta, cucereşte universul. Sentimentul care se exprimă este un sentiment rafinat. Artistul se detaşează de emoţie şi devine stăpînul ei. Sentimentul brut nu aparţine artei. Ca şi arta lirică sau arta plastică, muzica atinge la apogeul ei muzical o treaptă şi o formă de sentiment pe care mai întîi l-a construit. Ea este creatoare de viaţă interioară şi profundă. Alţii spun că se mărgineşte să o descopere şi să o formuleze. Că ar ajunge la un dat nemijlocit. Personal cred că nu descoperă decît în măsura în care inventează, adică în care construieşte.

Pentru a deveni muzică, sentimentul trebuie deci să suporte un întreg travaliu.

Muzica n-ar putea să exprime circumstanţele, situările, faptele. Deci ea nu exprimă sentimente determinate.

Este inevitabil ca, datorită procedeelor ei de exprimare, muzica să stilizeze sentimentele,[118] căci le aplică intervalele fixe şi formele ei. Acestea transpun sentimentele în limbajul ei. Muzica opune sentimentului forma muzicală, înainte de a ajunge la sentiment prin forma muzicală.

Ajunge să spunem că emoţia, pentru a deveni artă şi muzică, nu trebuie decît să treacă prin faţa raţiunii ? Muzica astfel înţeleasă n-ar fi decît ordinea substituită haosului vieţii afective : Dionysos contemplat de Apollo[119].

Să modereze afectele sufletului pentru ca el să nu se lase tîrît asemenea unei bacante în vacarmul dezordonat, în tumultul pasiunilor, aceasta ar fi, după Hegel, atitudinea proprie muzicii.

Dar asta nu ajunge. Muzica muzicalizează sentimentul.

Discordanța ei cu sentimentul real nu trebuie să ne ascundă concordanța ei cu sentimentul pur, cu sentimentul abstract.

Ritmul muzical și cel agogic exprimă tensiunea și destinderea, ritmul temporal al sentimentului, timpul afectiv.

Dinamica exprimă excitația și depresiunea, punctele forte și momentele neaccentuate.

Intonația exprimă schimbările calitative.

Timbrul, culoarea sunetului exprimă culoarea sentimentelor.

Prin consonanță și disonanță și prin combinările și căutările lor, armonia exprimă acordul și conflictul, simplitatea și complicația, complexitatea și simplificarea, fuziunea și separația.

Cu atît mai mult colaborarea acestor elemente constitutive : de pildă crescendo-ul dinamic și descreșterea melodică ; descreșterea dinamică și ascensiunea melodică.

Unitatea melodiei, complicațiile ei, fugile și revenirile ei sînt pregătite să exprime unitatea lirică a sentimentelor, fazele și curba acesteia. Înrudirea tonală, multiplicitatea temelor, combinarea lor, dezvoltarea, varierea, modulația sînt mijloace pe de-a-ntregul adaptate la explorarea și exprimarea vieții afective. Muzicianul este poate analistul cel mai profund al sentimentului. Logica muzicală este expresia cea mai apropiată de viața afectivă pură.

Nu pot să insist, nici să intru în detaliile acestei simbolistici, asupra căreia uneori s-a insistat cu prea multă stîngăcie.[120] Urmărind-o

prea de aproape, riști să fii inexact ; toate aceste forme, toate aceste elemente nu sînt expresive prin ele însele, ci sînt mijloace de expresie. Expresia se realizează abia cînd sentimentul precipită în ele. Doar atît putem spune, că aceste forme estetice o pregătesc.

Iată cum se întîlnesc elementul formal și elementul patetic al muzicii, cum devin formele muzicale expresia stărilor afective, cum devine muzica simbolul mișcărilor spirituale.

Muzica muzicalizează sentimentul. Ea nu conține sentimentul gata constituit pentru a ni-l transmite. Arta implică în primul rînd un travaliu asupra sentimentului : „Cînd sîntem cuprinși de iubire sau de ură, cînd ne simțim bucuroși sau triști, la nivelul conștiinței să ajungă într-adevăr sentimentul nostru însuși, cu miile de nuanțe fugitive și cu miile de rezonanțe profunde care fac din el ceva absolut al nostru ? Am fi atunci romancieri cu toții, poeți cu toții, muzicieni cu toții. Dar cel mai adesea, din starea noastră sufletească nu remarcăm decît desfășurarea ei exterioară“ [121].

Hegel a observat bine că, în muzica pură, sufletul se înalță dincolo de „latura particulară“ a sentimentului, către sentimentul de sine însuși pur, către mișcarea interioară. Muzica este viața personală în ea însăși. Ea este căutarea subiectivității abstracte prin negarea exteriorității. Este sunetul liber al sufletului.

Pentru un hegelian ca Vischer, muzica exprimă rezonanța sentimentală a lucrurilor asupra sufletului, deci numai viața intimă a sentimentului și nu fața lui întoarsă către lucruri.

De la această indeterminare vin puterea ei de expresie, profunzimea, subiectivatea, irealitatea ei.

Subiectivitate pură, iată, pentru hegelian, profunzimea muzicii. Dar și insuficiența ei. O subiectivitate care nu este spirit și care cheamă

spiritul. Arta supremă este poezia, este arta universală în care precisul şi imprecisul se îmbină.

Pentru Schopenhauer, a cărui metafizică este cu totul alta, şi pentru cine consideră expresia pură a voinţei drept arta supremă, muzica, aspiraţie, goană pasionată şi fără sfîrşit, este sentimentul redus la chintesenţa lui, bucuria, durerea în general — şi din această profunzime ne revelează ea sensul intim al reprezentărilor plastice.

Muzica este expresia abstractă a sentimentului. De aici şi faptul că imaginaţia încearcă s-o completeze şi recurge la imagini. Muzica înseamnă pentru concepte ceea ce înseamnă conceptele pentru lucruri. Dar generalitatea ei nu este vidă : este intuitivă, precum aceea a obiectelor geometrice. Aşa se face că ea ne dă sentimentul profund al situărilor. Aşa se face că prin faţa ei defilează viziunile. Prin ceea ce are incomplet, ca şi prin plenitudinea ei, muzica face apel la imaginaţie.

Emoţiile sînt aşadar transportate prin intermediul artei muzicale în domeniul reprezentării pure. Intervine transpoziţia. Nu mai există afectele înseşi ale voinţei, ci substitutele, imaginile, simbolurile lor.

Nietzsche va merge pînă la a vorbi despre emoţia pură şi nedeterminată, despre forţa emoţională a sufletului, [122] despre exaltarea capacităţii înseşi de a simţi. Ar fi un nonsens să ascultăm o operă muzicală ca pe expresia bucuriei, a durerii, a iubirii, a regretului. Aceste sentimente nu sînt decît o traducere alegorică a muzicii. Ultimele cvartete ale lui Beethoven dau de ruşine întreaga realitate empirică.

Într-un fel mai simplu şi mai strict psihologic, schemele afective ale lui Hanslich oferă o soluţie de acelaşi ordin, ca şi abstracţiunile emoţionale ale lui Ribot [123].

Noi vedem în sentimentul muzical un fel de eliberare de emoţia precisă şi calificată, un fel de subtilitate a sentimentului ; ceva în genul unei răsfrîngeri sentimentale ; ceea ce melancolia sau, şi mai bine, contemplarea melancoliei, plăcerea ei dureroasă, înseamnă pentru tristeţe.

De ce au sentimentele acestea muzicale un caracter de generalitate ? Din emoţiile propriu-zise, artistul degajează structura, planul de evoluţie ; el este poate singurul om care se dovedeşte atent pe de-a-ntregul la devenirea sentimentului ; de aici extrema precizie a expresiei muzicale şi, în acelaşi timp, amploarea ei nedeterminată. Căci curba ei este inexorabilă, iar planul ei de structură rezistent ca bronzul, şi totuşi multe emoţii determinate gravitează în jurul acestei linii sinuoase care le domină pe toate ; sentimente numeroase şi de conţinut foarte variat se supun aceluiaşi plan de structură, aceluiaşi ritm, aceleiaşi forme de dezvoltare.

În sfîrşit, aceste sentimente au un caracter de profunzime. Sînt sentimente sintetice, sentimente de ansamblu ; reacţia cea mai delicată şi mai profundă a sufletului la o nuanţă, la un aspect al universului. Particularităţile dispersate ale vieţii afective se grupează într-o atitudine mai concentrată. Exagerînd această idee, Nietzsche spunea că muzica exprimă ceva şi mai general decît bucuria sau durerea, iar Lotze că formele muzicale exprimă mişcarea activităţii în sine. De aici, adeseori, caracterul cosmic al muzicii, sentimentul infinitului inteligibil şi înrudirea ei cu metafizica.

Prin această abstractizare, sentimentul se poate strecura în forma muzicală. Sunetul este ecou al sufletului.

Departe de a simţi repulsie faţă de expresie, un asemenea sentiment o reclamă şi, încă de la formularea sa cea mai nebuloasă, îi dese-

nează schița. Se aplică aici foarte bine ceea ce spune Hegel despre poezie :

„Căci ceea ce este de prim ordin și suprem nu este inexprimabilul, încît poetul ar fi eventual mai profund decît ceea ce înfățișează opera, ci operele lui sînt ceea ce are artistul mai bun, și adevărul care este el, este el (ca artist), iar ceea ce rămîne în interior nu este el" [124].

Așa stau lucrurile, de altminteri, cu tot ceea ce numim intuiție. Intuiția este sau un miraj, iluzia unui veșnic mai departe, visul imaginației dincolo de toate formele ; sau elanul inițial al creatorului ori al contemplatorului în plenitudinea sa, anticiparea unei întregi bogății neformulate, dar a cărei formulă începe să se contureze și al cărei plan de structură este schițat în ansamblul lui ; sau cel puțin privirea generală aruncată înapoi, comprehensiunea sintetică la sfîrșitul căutării, cînd amănuntele dispar și numai perspectivele de ansamblu și sentimentul dominației persistă.

Deci un asemenea sentiment nu se mișcă în vid, căutîndu-și expresia. El poartă cu sine, încă de la debut, ceva din expresia sa și, de pe acum, o formă. În orice intenție există schița unei formule ; în orice sentiment creator există un crochiu. Intuiția intelectuală este îndreptată spre universul logic ; intuiția mistică spre dogme, simboluri, imagini ; lirismul tinde către o prozodie ; agitația delirantă, confuzia originară aspiră la formule și la reprezentări. Sentimentul pe care am încercat să-l definim tinde către muzică deoarece nu există decît prin ea, nu se construiește decît prin ea. Iată cum inteligența, am mai spus-o, se constituie creind un simbolism apt s-o descompună și s-o analizeze.

Sunetul este ecou al sufletului. Scara sonoră, operă a spiritului și a simțurilor, posedă în primul rînd o frumusețe sensibilă, o plasticitate intrinsecă.

Ea are forța afectivă elementară a inflexiunilor vocii și a tumultului emoției. Are forța afectivă a frumuseții formelor sale, docile la construirea în timp, la jocul sentimentelor, la figurarea calităților ; a raporturilor sale de intonație, de durată și de intensitate.

Hegel greșește cînd spune că aici materia artei nu mai posedă deloc dimensiune, nici permanență, și că dispare imediat ce s-a născut. Dar are dreptate să spună că aici nu este vorba de a reproduce o lume dată. Individul însuși, cu devenirea lui, își impune sie însuși formele în care se reflectă.

O logică riguroasă, o arhitectură savantă a organizat încetul cu încetul această bogăție nedeterminată a sunetului. Un joc strîns și rațional prinde cu putere și organizează bogăția nedeterminării afective. „În definitiv muzica provine din fugă. Este alianța fugii cu pasiunea." [125] Elan liric, dinamism pe de o parte, ordonare și structură pe de altă parte.

O lume de forme se oferă, prin puterea tradiției, sufletului naiv al artistului. Să exprime mișcările sufletului în forme hotărîte de tradiție, să împace o convenție cu modulația unei sensibilități individuale ; să modifice cadrele pentru a exprima mai bine sentimentele, aceasta a fost întotdeauna pretenția contradictorie a artei. Sensibilitatea inefabilă, multiformă și asimetrică pe de o parte ; construcția regulată și formele tradiționale care se înfruntă și se combină, pe de alta.

NOTE

[1] Riemann, *Eléments de l'esthétique musicale*, p. 246.
[2] *Die natur der menschlichen Sprachlaute* (*Z. für Sinnesphysiologie*, XLVII, 1913, pp. 219—220).
[3] „The difference between tones and noises is fundamental. Tones are smooth, regular, balanced, symmetrical; noise are the contrary". Watt, *The foundations of music*, p. 198. („Diferenţa dintre sunete şi zgomote este fundamentală. Sunetele sînt netede, regulate, echilibrate, simetrice; zgomotele, dimpotrivă". Helmholtz a arătat că un sunet muzical este un sunet produs prin mişcările rapide şi periodice ale unui corp sonor, în vreme ce un zgomot este un sunet produs prin mişcările neperiodice ale acestui corp.
[4] Citat de Vuillermoz, p. 124.
[5] Citat de Baldensperger, *Sensibilité musicale*, p. 82.
[6] *Ecole buissonnière*, p. 3.
[7] *Qu'est-ce que la musique ?*, p. 4.
[8] R. Rolland, *Musiciens d'autrefois*, p. 132.
[9] *Basch, Schumann*, p. 28.
[10] *Journal de Psychologie*, 1924, p. 444.
[11] *Histoire de ma vie*, X, p. 193.
[12] Stumpf, *Die Anfänge des Musik*, pp. 13, 78, 80; Wallaschek, p. 248; Hanslich scrie, cu o ironie puţin cam greoaie: „Natura n-a făcut decît strictul necesar pentru a pregăti naşterea artei şi pentru a-i furniza mijloacele de supravieţuire. Ea nu ne oferă un material artistic gata ajustat pentru a forma un sistem muzical, ci doar obiectul brut din care trebuie să fabricăm corpul sonor. Nu vocea animalelor ne este utilă, ci intestinele lor; şi nu privighetorii îi datorează muzica cel mai mult, ci oii".
[13] Wagner, *Ma vie*, III, p. 169, preocupat de Siegfrid (1857), Wagner descrie plimbările sale de vară în liniştita vale Sihl. În pădure, ascultă păsările: „Mi-am notat cu grijă cîntecele lor în memorie şi, printr-o imitaţie artistică, m-am folosit de ele pentru scena pădurii din *Siegfried*".
[14] Pierre Lasserre, *L'esprit de la musique française*, p. 35. Vezi Jacob Grimm, citat de Dessoir, p. 256.
[15] Vezi Condillac, *Essai sur l'origine*, pp. 118 şi urm.
[16] *Origine et fonction de la musique*.
[17] Ibid.
[18] Descoperim în *Mémorial des rites* o doctrină foarte asemănătoare. Muzica a început cu cîntecul: „La bucurie, omul pronunţă cuvinte. Aceste cuvinte nu ajung, el le prelungeşte. Cuvintele prelungite nu ajung, el le modulează. Nici asta nu ajunge, mîinile lui fac gesturi şi picioarele lui ţopăie". Vezi Laloy, *La musique chinoise*.
[19] În acelaşi sens, E. Grosse scrie: „Lirica primitivă are, înainte de orice, o semnificaţie muzicală, sensul poetic rămînînd pe planul al doilea". *Les débuts de l'art*, p. 190.
[20] Spencer ajunge la paradoxul de a scrie: „Muzica este creaţia unei epoci civilizate, fapt evident: căci sălbaticii au la drept vorbind cîntecele lor după care dansează, dar acestea abia dacă merită numele de muzică".
[21] Stumpf, *Anfänge der Musik*, 1904; *Singen und Sprechen. Zeitschrift für Psychologie*, XCIV, 1924, p. 32. În al său *Dictionnaire de Musique* (articolul *Vocea*), Rousseau a văzut bine această caracteristică: „Aş fi de părere că adevărata caracteristică distinctivă a vocii cîntecului este aceea de a crea sunetele apreciabile cărora noi le putem surprinde sau simţi acordul şi de a trece de la unul la altul prin intervale armonice şi comensurabile; pe cînd în vocea vorbită, sau sunetele nu sînt destul de susţinute şi, ca să ne exprimăm astfel, destul de unite pentru a putea fi apreciate, sau intervalele care le separă nu sînt destul de armonice, nici raporturile lor destul de simple".
[22] *Revue Musicale*, 1921, p. 268; vezi şi Vuillermoz, *Musiques d'aujourd'hui*, p. 151. Vocea uită tehnica instrumentelor de suflat pentru a o învăţa pe aceea a instrumentelor cu coarde. Cîntăreţul îşi va crea notele în maniera harpistului care, după ce a făcut struna să tremure, lasă sunetul să se piardă, să se anuleze, să se absoarbă în undele vibrante cărora le-a dat naştere. Nota abia atacată va trebui să se evapore, să se estompeze, să se propage în înălţime sau în adîncime, să urmeze o suplă traiectorie fugară.
[23] Vezi cazurile de glosolalie religioasă pe care le-am studiat în *La Religion et la Foi*.
[24] Vorbind despre succesul unui orator francez în America, în timpul războiului, Bergson scrie: „Se constata, încă de la primele cuvinte, o adeziune oarecum fizică a auditoriului, care se lăsa legănat

de muzica discursului. Pe măsură ce oratorul se însuflețea, iar gesturile îi scoteau perfect în evidență gîndirea și emoția, persoanele de față, atrase din interior de mișcarea aceasta, adoptau ritmul emoției, țineau pasul cu gîndirea și pricepeau în linii mari fraza, chiar atunci cînd nu-i înțelegeau cuvintele".

25 Brissaud, 1895 ; Dejerine, *Sémiologie*, p. 85 ; Fox, I, pp. 60 și urm.

26 Grétry, *Essais*, III, p. 279 ; I, p. 239.

27 Romain Rolland, *Musiciens d'autrefois*, p. 256.

28 Spunem adeseori Lully și Gluck. Nu sînt sigur că lucrul este adevărat în cazul lui Gluck. Desigur, pentru Gluck, muzica are funcția de a sprijini poezia. „Am crezut că muzica este datoare să adauge poeziei ceea ce adaugă unui desen corect și bine compus vioiciunea culorilor și armonia fericită a luminilor și a umbrelor, care servesc la însuflețirea figurilor fără să altereze contururile". Dar trebuie să medităm asupra răspunsului dat de Gluck lui Corancez, care-l întreba de ce fragmentul cu mînia lui Ahile, din *Ifigenia*, îi provoacă un fior general ; în vreme ce, dacă-l cîntă separat, departe de a găsi în acest cîntec ceva teribil sau amenințător, nu vede în el decît desfășurarea unei melodii plăcute urechii : „Trebuie să știți, înainte de toate, că muzica este o artă foarte limitată, mai cu seamă în partea pe care o numim melodie. Ar fi zadarnic să căutăm în combinația de note care compun cîntecul o caracteristică proprie unor pasiuni ; ea nu există. Compozitorul are posibilitatea armoniei, dar adeseori ea însăși este insuficientă. În fragmentul despre care-mi vorbiți, toată vrăjitoria mea constă în natura cîntecului anterior și în alegerea instrumentelor care-l acompaniază. N-auziți multă vreme decît tandrele regrete ale Ifigeniei și cuvintele de bun rămas către Ahile ; flautele și sunetul lugubru al cornilor joacă aici cel mai mare rol. Nu este de mirare dacă urechile dumneavoastră astfel relaxate vă provoacă, atunci cînd sînt izbite brusc de sunetul ascuțit al tuturor instrumentelor militare la un loc, o agitație extraordinară, agitație pe care era de datoria mea, ce-i drept, să vă fac s-o simțiți, dar care, totuși, nu-și trage mai puțin forma principală dintr-un efect exclusiv fizic". *Journal de Paris*, nr. 234, 21 aug. 1788, p. 1009 (citat de Desnoireterres).

29 G. Lote, *Déclamation du vers français à la fin du XVIIe siècle (Revue de Phonétique*, 1912) ; R. Rolland, *Musiciens d'autrefois*, p. 147.

30 L. de La Laurencie, *Lully*, 1911.

31 Rousseau, *Lettre sur la musique française*.

32 Rousseau, *Dictionnaire de Musique* (articolul *Melodia*)

33 *Lettre sur la musique française*.

34 Grammont, *Revue des Langues romanes*, 1912, p. 396.

35 Deși Saint-Saëns scrie *(Haramonie et Mélodie*, p. 159) : „A recita liric înseamnă a cînta. Asta este atît de adevărat, încît, auzind cum se recită versuri frumoase, mi s-a întîmplat adeseori să surprind în depănarea lor o melodie pe care aș fi putut s-o notez".

36 Aceasta ar fi, după Romain Rolland, definiția recitativului lui Debussy. *Musiciens d'aujourd'hui*, p. 201.

37 Observații cu privire la *Alceste* de Gluck.

38 El recunoaște că baza melodiei este accentul limbajului și că melodia este însuși sufletul muzicii. De unde urmează că nu există cu adevărat muzică instrumentală : a) întrucît orice muzică, dacă nu se cîntă, nu poate să impresioneze ; b) întrucît polifonia nu este decît confuzie.

39 Rousseau, *Dictionnaire de Musique* (articolul *Récitatif obligé)*.

40 Ceea ce nu vrea să însemne, bineînțeles, că în unele perioade ale istoriei sale muzica nu s-a legat foarte strîns de declamație. L. de La Laurencie (p. 37) arată cu precizie cum primele monodii cîntate de credincioși aparțin unui tip foarte simplu care, avînd un ambitus slab, se apropie mult de declamația obișnuită. Doar silabele accentuate se încarcă de figuri neumatice puțin complicate, linia melodică desfășurîndu-se sobru, într-o nuditate cu totul primitivă. Din germenul patetic care cuprinde în sine accentul va rezulta evoluția întregului ornament vocalizat. Cantilena gregoriană se adresează inteligenței ; ea vrea să instruiască prin muzică. Ea este în primul rînd recitare, declamație. Din muzică trebuie să rezulte o învățătură. O muzică fără cuvinte n-ar fi reușit să înfățișeze credincioșilor adevăruri teologice și fapte precise. „Ea ar fi fost incapabilă să îndeplinească o funcție pedagogică și asta explică de ce muzica vocală a trebuit să izgonească în umbră orice muzică instrumentală și să-și instituie un monopol". Sfîntul Bernard spune că trebuie să te ferești să abați atenția „prin frumusețea cîntecului ecleziastic și prin plăcerea trezită la auzul lui, de la înțelesul cuvintelor sfinte, care îi constituie temeiul".

41 *Opéra et Drame*, III.

42 Chiar în muzica dramatică. Berlioz scria *(À travers chants)* : „Expresia nu este singurul țel al muzicii dramatice ; nu se cade să disprețuim plăcerea pur senzuală pe care o încercăm în cazul unor efecte de melodie, de armonie, de ritm și de instrumentație, independent de toate raporturile

lor cu prezentarea sentimentelor şi pasiunilor dramei".

43 *Observation sur notre instinct pour la musique* 1753, p. 102.

44 Paul Valéry, *Eupalinos*, p. 15.

45 Séverac, *La secte russe des Hommes de Dieu*, Paris, 1906.

46 Boris de Schloezer, *Revue Musicale*, 1921, p. 216. Autorul scrie că la fel se întîmplă şi în muzică: „Dacă activitatea sonoră este determinată doar de sentimente, de dorinţe, de impresii, obţinem o înşiruire de strigăte, de gemete, de suspine, dar nu muzică, întrucît muzica reprezintă un sistem autonom de sunete care se succed şi îşi dau naştere după afinitatea lor proprie".

47 Reliefînd, de altfel, cînd subiectul motor, cînd subiectul plastic. Iată de ce poate Laloy să scrie *(Revue de Paris*, 1 dec. 1920, p. 643): „Dansul este arta mişcării. În toate timpurile şi în toate ţările el a tins fără întrerupere nu să accentueze relieful, ci dimpotrivă, să-l mascheze, să-l golească, să-l destrame, să-l risipească în linii schimbătoare, să-l transforme în nimburi vaporoase. Suprema graţie a unei dansatoare este o graţie imaterială. Ea nu are tălpi, ci vîrfuri ale degetelor. Ea nu are şolduri, ci o talie delicată ţîşnind dintr-un nor de fuste sau de voaluri".

48 Vuillermoz, *Revue Musicale*, 1921, p. 49. Jaques-Dalcroze scrie că „mişcările corporale neinspirate de nevoia exteriorizării unor sentimente sau a traducerii unei muzici trăite nu sînt decît acrobaţii", p. 146; nu există în ele decît virtuozitate corporală, în dauna expresiei.

49 Iată cum distinge Jaques-Dalcroze o muzică pură de o muzică plastică. Muzica plastică „va modela sonorităţile după forme ritmice create direct de mijloacele expresive ale corpului omenesc, sau măcar va dicta corpului ritmurile susceptibile de a fi transpuse direct din domeniul sonor în domeniul plastic". *Revue Musicale*, 1 nov. 1925, p. 35.

50 Lucru care se află bine exprimat în această frază a lui Paul Valéry: „El pare să numere şi să socotească în galbeni sunători ceea ce noi risipim din neatenţie în vulgara monedă a paşilor obişnuiţi".

51 Vezi şi Ph. Stern, *Sur les danses de Java (Revue Musicale*, 1924, p.110). Jaques-Dalcroze s-a ridicat împotriva erorii de a lua drept modele atitudinile statornicite de pictură şi de sculptură. Dansatorul, care decupează momente şi se străduieşte să creeze iluzia mişcării, juxtapunînd suite de atitudini, contrazice în fapt realitatea mişcării.

52 Îl cităm aici pe Paul Valéry care, în al său *Eupalinos*, studiază dansul cu atîta subtilitate şi profunzime: „Actele noastre obişnuite, născute

succesiv din nevoile noastre, gesturile şi mişcările noastre accidentale sînt ca nişte materiale grosolane, ca o impură materie durabilă, pe cînd exaltarea şi vibraţia vieţii, supremaţia tensiunii şi entuziasmul din fiinţa cea mai suplă în care ne putem transforma au virtuţile şi puterile unei flăcări; iar ofensele, grijile, neghiobiile şi hrana monotonă a vieţii se consumă în flacăra aceasta" (p. 39).

53 Teoria dansului ca artă originară fusese susţinută de Adam Smith. Vezi şi W. Scherer, *Die Poetik*, pp. 73—96. Se ştie că, pentru Spencer, poezia, muzica şi dansul au o origine comună. Scrierea, pictura, sculptura, pe de altă parte, au aceeaşi origine, cele două grupuri fiind legate probabil prin mimică.

54 Gummere, *Beginnings of Poetry*. Foarte recent, W. Heinz, sprijinindu-se pe nişte interesante experienţe, presupunea că, atunci cînd fonaţia este însoţită de mişcări ale corpului, se produce în chip natural o selecţie a fonemelor în sensul comodităţii articulatorii, mai cu seamă atunci cînd există posibilitatea de a alege între ocluzivele sonore şi cele surde. Regula este ilustrată printr-un studiu asupra cîntecelor din insulele Fäeroerne care însoţesc dansurile tradiţionale: materialul fonic al acestor cîntece s-ar explica în parte prin ritmul lent al dansului. *Festskrift tillagnad Hugo Piping*, Helsingfors, 1924. Vezi *Bulletin de la Société de Linguistique*, 1925, p. 164.

55 Vezi, de asemenea, Bourguès şi Denéréaz.

56 D'Alembert scria *(Oeuvres inédites*, publicate de Ch. Henry, 1887): „Ideea de măsură a fost descoperită nu graţie cîntecului păsărilor, ci zgomotului ciocanelor, lovite în cadenţă de lucrători".

57 Vuillermoz, *Musiques d'aujourd'hui*, p. 208.

58 Titchener, *Manuel*, p. 356.

59 J. B. Minor, *Motor, visual and applied Rhythms*, New York, 1903, pp. 41 şi urm.

60 Koffka, *Experimental — Untersuchungen zur Lehre von Rythmus (Z. für Psych.*, vol. LII, 1909).

61 Vezi *Traité de Psychologie*, II, pp. 50 şi urm.

62 Bergson, *Données immédiates*, pp. 76—92.

63 Bergson a descris admirabil această fluiditate, această modificare pură care nu constituie, la drept vorbind, decît unul dintre aspectele timpului muzical: „Să ascultăm o melodie, lăsîndu-ne legănaţi de ea; n-avem percepţia limpede a unei mişcări nelegate de nici un mobil, a unei modificări fără ceva care se modifică? Modificarea îşi este suficientă, este obiectul însuşi. Şi degeaba se desfăşoară în timp, este indivizibilă. Dacă melodia s-ar întrerupe mai devreme, n-am mai avea de-a face cu aceeaşi masă sonoră; ci cu o alta, deopotrivă

indivizibilă". (*Perception du changement*, pp. 24—25). Fără îndoială, putem diviza melodia, o putem asculta prin prisma partiturii, ne putem reprezenta note juxtapuse. Să facem abstracție de aceste imagini ; rămîne modificarea pură. Durata reală este „timpul indivizibil", melodia neîntreruptă a vieții noastre lăuntrice, melodia care se continuă indivizibilă de la începutul și pînă la sfîrșitul existenței noastre conștiente. Cînd ascultăm o melodie, avem o pură impresie de succesiune, îndepărtată pe cît posibil de simultaneitate, și totuși impresia aceasta se datorează continuității melodiei și imposibilității de a o descompune (p. 27). Unii romantici germani, Wackenroder mai cu seamă, schițaseră deja descrieri asemănătoare. Nici o artă omenească nu poate să redea în cuvinte curgerea unui fluviu, cu atît mai mult a misteriosului fluviu lăuntric. Dar muzica îl face să curgă în fața noastră. Sufletul învață să se cunoască în oglinda sunetelor. Prin ele învățăm să simțim sentimentul. Ele pun în libertate spiritele care visează în adîncurile sufletului. Vezi Moos, p. 63.

64 Seashore arată că există două feluri de percepție ritmică, vivacitatea („vividness") și precizia. Putem avea un sentiment „efuziv" al ritmului, putem să-l realizăm, să-l trăim, fără precizie. Putem avea o percepție precisă fără o vie experiență emoțională.

65 Ceea ce înseamnă că ritmul nu este în mod necesar distribuire simetrică de timpi accentuați și de timpi neaccentuați, care s-ar repeta în fraza muzicală. Egalitatea, revenirea unui timp marcat la intervale constant identice nu constituie decît un caz particular. Nu alta era, de exemplu, concepția anticilor. Aristotel face distincție între metrul care comportă o revenire uniformă a timpului accentuat și ritmul care presupune doar un anumit grad de determinare. Metrica modernă, ca și metrica antică, admite versuri libere în care nu figurează nici o măsură de valoare mereu aceeași. Carura și bara de măsură au exagerat virtutea izocronismului. „Zadarnic Bach și Beethoven, trecîndu-și duratele prin această rețea liniară, vor ști să nu-i acorde decît valoarea înscrierii unui desen în carouri și vor simți repulsie față de șocul primitiv al măsurilor. Lectorii, executanții, dirijorii vor atribui acestor jaloane o realitate obiectivă și vor bate măsura cu iluzia că marchează ritmul". (Meillet, p. 19). Vezi Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*, pentru influența dansului asupra carurii și a barei de măsură, figurare lineară a acestei diviziuni.

66 Mișcarea este de altfel procedeul cel mai comod

de a analiza și a exprima ritmul. De unde importanța gimnasticii ritmice. Vezi Jaques-Dalcroze, pp. 74 și urm. ; vezi J. d'Udine, *L'Art et le Geste*, p. 217.

67 Wundt constată și el predominanța ritmului în poezia și muzica primitivă. Vezi și Ernst Grosse, *Les débuts de l'art*.

68 În unele muzici, de altminteri, este preponderent. Vedem la unii muzicieni contemporani toba și în general toate instrumentele bateriei luîndu-și revanșa. Sonoritățile mate ale instrumentelor de percuție, loviturile ușoare sau violente în lemn, metal ori piele întinsă se afirmă împotriva irizațiilor și fosforescențelor orchestrei impresioniste.

69 „Este practic imposibil, din motive fizice destul de ușor analizabile, să faci ca o trupă de instrumentiști să cînte cu brio, strălucire și forță dacă nu te dedai la un consum muscular comunicativ". Vuillermoz, *Revue Musicale*, 1 mai 1923, p. 151.

70 Schaeffner dezvoltă, în *Journal de Psychologie*, 1926, p. 221, ingenioasa idee că orice tendință către simultaneitate sonoră, către polifonie, conduce la o recunoaștere mai mult sau mai puțin explicită a legilor pe care tonalitatea noastră le-a dedus din armonie. „Trebuie deci să ne reprezentăm toată muzica occidentală ca pe un bloc unic, fundamentat pe gama majoră, în jurul căruia, în spațiu ca și în timp, nu gravitează decît forme monodice". N-ar exista, prin urmare, decît două lumi sonore, muzica monodică împreună cu mulțimea ei de modalități și polifonia.

71 Vezi Urbain, *Le Tombeau d'Aristoxène*, pp. 22 și urm.

72 Vezi Ph. Stern, *La Musique indoue (Revue Musicale*, 1923, p. 46) ; d'Harcourt, *Revue Musicale*, 1923, p. 168. Propoziția este adevărată atît în privința timpului, cît și a spațiului. Dar acele modificări care se traduc în timp sînt cu desăvîrșire arbitrare ? Poate că Watt avea dreptate să scrie : „It must not be thought that the laws of primitive music are annuled by its development. They are rather merely complicated and fulfilled... Music is an orderly realm of beauty, intelligible in every aspect ; it is not a temporary code of arbitrary preferences that extol themselves as art". p. 212. („Nu trebuie să se creadă că legile muzicii primitive sînt anulate de evoluția ei. Aceste legi doar se complică și se completează... Muzica este un adevărat tărîm de frumusețe, inteligibil în fiecare aspect al ei ; ea nu este un cod temporar de preferințe arbitrare care iau aparențe de artă").

73 Care se repetă pe mai multe octave. Sunete de înălțimi diferite pot fi, într-adevăr, de calitate asemănătoare ; se află în această situație toate su-

netele a căror frecvență de vibrație este în proporția de unu la doi.

74 „Noi calculăm și cunoaștem așa numitele *coma* sau noimile de ton, dar nu le folosim... Și totuși nu cu sistemul nostru de semitonuri și de note sinonime putem ajunge la adevărul muzical. Nu există în momentul acesta decît aproximativ un sistem, și va veni poate vremea cînd urechea noastră, mai rafinată, nu se va mai mulțumi cu el. Atunci o altă artă se va naște". Saint-Saëns, *Harmonie et Mélodie*, p. 281. Vezi Ivan Wischnegradsky, *La musique à quarts de ton (Revue Musicale*, 1924, p. 231).

75 Vezi Boris de Schloezer, *Revue Musicale*, 1921, p. 56.

76 Vezi V. d'Indy, *Composition*, p. 90.

77 Emmanuel, p. 625.

78 Chiar așa o înțelege Watt, p. 205. „Cînd muzica depășește treapta homofonică a unei singure melodii cu acompaniament rudimentar, problema principală este cea a modalității în care se pot pune două sau mai multe melodii într-o mișcare clară paralelă, fără ca una din ele să se oprească din mișcare sau ca mișcările ei să se confunde cu ale celeilalte melodii. Aceasta este problema polifoniei... Ar putea fi numită și o problemă polimelodică".

79 L. de La Laurencie, *Histoire du goût musical*, p. 31 ; Watt, p. 212 : „Izvorul și originea întregii muzici, probabil, este mișcarea melodică sau, mai simplu, melodia (care, totuși, nu se limitează la melodia tematizată). Muzica primitivă este monomelodică, nuanțată prin reluări, la un anumit interval, sau printr-un acompaniament neregulat heterofonic".

80 Pierre Lasserre, *Esprit de la musique française*, p. 61. Cu privire la polifonie și armonie, putem semnala justele observații ale lui Watt : „În polifonie, structurile sau figurile melodice ale fiecărei voci sînt elementele construcției artistice ; fiecare melodie trebuie să fie sau, cel puțin, concentrată, recognoscibilă ca atare și expresivă, sau, cel mult, tematizată în mod nuanțat, în general într-o strînsă relație cu melodiile acompaniatoare. În muzica armonică, faptul acesta a fost neglijat de multe ori în favoarea unei preocupări intense pentru modelele tonale create în momentele de simultaneitate... O singură voce este tematizată, celelalte aproape deloc. Uneori, nici una dintre voci nu este tematizată ; atunci muzica plutește în depărtări, în brize de suprafețe armonice sau de culoare".

81 L. de La Laurencie, p. 62 — Helmholz, *Théorie physique de la musique*, p. 305 : „O combinație

de sunete simultane poate fi mai mult sau mai puțin dură decît o alta, asta depinde numai de structura anatomică a urechii și nu de cauze psihologice. Dar gradul de duritate pe care ascultătorul consimte să-l tolereze ca pe un mijloc de expresie muzicală depinde de gust și de obișnuință".

82 Seashore, p. 145.

83 Poate trebuie să vorbim și de volum ? Vezi Watt, p. 198.

84 Seashore, p. 136.

85 Cum foarte bine spune Ogden, *Hearing*, p. 172, melodia nu este un agregat de sunete „but the moving of a succession of intervals" („nimic altceva decît mișcarea unei succesiuni de intervale") ; intervalele sînt într-adevăr lucrul important, pentru că sunete diferite pot să alcătuiască aceeași melodie, cu condiția ca intervalele să fie aceleași ; putem transpune.

86 Este necesar să accentuăm limpede caracterul acesta sintetic al melodiei. Excelenta definiție a lui Watt, p. 205, îl face să se întrezărească : „Melodia nu se constituie prin succesiunea unui număr cît mai mare de tonuri, ci printr-un fenomen de mișcare sau de legătură între tonuri, care intervine în secvențele acestora atunci cînd diferența lor de înălțime și distanța lor în timp nu sînt prea mari. Conexiunea lor moțională este asemănătoare cu conexiunea care face ca imaginile succesive staționare ale unui film să se transforme într-un flux continuu de imagini în care părțile se mișcă. Multe analogii folositoare se pot stabili între aceste mișcări melodice și cele cinematografice. Dar ele nu trebuie exagerate. Melodia nu este un ton continuu care alunecă, este o conexiune moțională de natură mult mai fină și care se ivește chiar și atunci cînd tonurile constitutive nu variază în înălțime".

87 Vezi d'Indy, I, p. 107 ; vezi și Urbain, *La mélodie (Journal de Psychologie*, 1926, pp. 198 și urm.).

88 Vezi d'Indy, II, p. 266 : „Orice compoziție stabilă se sprijină pe tonalități înrudite, ale căror acorduri tonice sînt legate, ca niște pietre unghiulare, cu ajutorul indestructibilului ciment al notelor comune ; modulațiile îndepărtate, veritabile pasarele ușoare, arcuri butante aeriene, nu apar decît între feluritele dezvoltări, ridicate deasupra acestor asize care le susțin".

89 *Correspondance*, IV, p. 227.

90 Citat de Aubert, *L'estampe japonaise*, p. 251 ; cf. Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1908 : „O dramă, o simfonie posedă o arhitectură, o structură internă, constituie o totalitate organică de raporturi ; la fel un ta-

blou, o statuie, deși diferitele arte trăiesc în lumi de forme diferite".

91 Saint-Saëns, *Le idées de M. Vincent d'Indy.*

92 Naegeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, 1826 (Moos, p. 66): „Muzica nu are conținut. Nu are decît forme, o legătură regulată de sunete și de serii de sunete într-un ansamblu". Elementul ei esențial este mișcarea; Naegeli o compară cu arhitectura și cu arabescul.

93 *Ueber den Geist der Tonkunst*, 1800, p. 29.

94 Vuillermoz, *Musiques d'aujourd'hui*, p. 208.

95 Cf. Koechlin, *D'une nouvelle méthode musicale* (*Revue Musicale*, 1921, p. 132).

96 „Embrionul baletului *Sacre du Printemps* este o temă care s-a ivit după ce am terminat *Pasărea de foc*. Orice operă muzicală vine din impresii care se cristalizează în creier, în ureche și, încetul cu încetul, dar matematic, se concretizează în note și în ritm. Cum numita temă, cu tot ceea ce o însoțea, era concepută într-o manieră brutală, forte, am luat ca pretext al dezvoltărilor însăși evocarea acestei muzici, sau, în spiritul meu, epoca preistorică rusă, întrucît sînt rus. Dar considerați că ideea se trage din muzică, și nu muzica din idee. Construcție obiectivă, și nu descriptivă". Stravinsky, citat de Michel Georges-Michel, *Revue Musicale*, 1 dec. 1923, p. 146.

97 Hamann greșește deci cînd nu face precizarea și cînd reproșează în general formei că este un principiu de regularitate și de birocrație.

98 „Nu există, la drept vorbind, atonalitate. Cînd spunem că un anumit pasaj este atonal, vrem să spunem doar că normele uzuale ale teoriei nu sînt suficiente pentru a explica logica construcției și funcția acordurilor lui". Welesz, *Revue Musicale*, 1 mai 1923, p. 8.

99 La Stravinsky există întotdeauna o tonalitate fundamentală, riguros afirmată, căreia vin temporar să i se asocieze liniile melodice sau niște complexe armonice aparținînd unei tonalități diferite; dar aceasta din urmă sfîrșește prin a fi abandonată, sau vine să se contopească, modulînd, cu tonalitatea fundamentală. Principalul plan tonal sfîrșește prin a le absorbi pe celelalte și se afirmă printr-o cadență care înlătură orice echivoc. Boris de Schloezer, *Revue Musicale*, 1923, p. 114.

100 Boris de Schloezer, *Revue Musicale*, 1 dec. 1923, p. 134: „Atonalitatea, sub aspectele ei cele mai diverse, va fi întotdeauna limbajul tendințelor subiective în muzică, deoarece materia sonoră, lipsită de organizare tonală și neposedînd, deci, mișcarea sa proprie, pare mult mai plastică, mult

mai suplă și în mod consecvent mai aptă de a se lăsa modelată după dorințele și fantezia artistului romantic, care caută îndeosebi expresia. Fiind dintr-un anumit punct de vedere amorfă, muzica atonală îmbrățișează mai deplin formele pe care i le impune expresionistul. Subiectivismul muzical tinde către atonalitate, deoarece, distrugînd orice organizare obiectivă a materiei muzicale, se străduiește să o facă pe aceasta mai aptă de a-i suporta în mod pasiv acțiunea".

101 Vezi despre toate aceste chestiuni Koffka, *Die Grundlagen der psychischen Entwicklung*, 1920; W. Köhler, *Die physischen Gestalten*, 1920; P. Guillaume, *La théorie de la forme* (*Journal de Psychologie*, 15 nov. 1925).

102 *Einheit und Relationem*, 1902, p. 102.

103 Această facultate nu este proprie decît auzului muzical. Posibilitatea percepției și a controlului rapid se explică prin faptul că primul sunet al unei bucăți muzicale acordă, ca să spunem așa, urechea la un număr restrîns de sonorități. Atenția se află în consecință fixată asupra acestora, în tot ceea ce urmează, astfel încît intonația sonorităților succesive este așteptată; nu mai este vorba, așadar, despre o valoare acustică urmînd să fie determinată, ci despre o valoare determinată care nu trebuie decît să fie recunoscută. Cîntînd la prima vedere și în ritmul cerut un presto căruia fusese cu neputință să-i fi văzut toate notele, Beethoven îi spunea cuiva, care se minuna de asta, că e la fel cum ai citi fără să vezi literele atunci cînd cunoști limba (Thayer, I, p. 292).

104 Riemann, p. 101.

105 *Le goût musical*, p. 13. Cf. Closson, *Esthétique musicale*, p. 133: „Fie, de pildă, forma sonată. Aici doar reluarea expunerii ne impresionează, prin aspectul ei hotărît și prin evocarea unei idei ascultate deja, în aceleași condiții. Cît despre planul tonal, despre reexpunerea tonală a unei a doua teme, expuse anterior la tonalitatea dominantă, n-am întîlnit niciodată printre obișnuiții cei mai zeloși ai sălilor noastre de concerte măcar unul care să-și fi dat seama. Cît privește fuga, ascultătorul neprevenit nu discerne în ea decît intrările alternative ale subiectului și ale contra-subiectului. Pe scurt, doar rapelurile tematice constituie pentru ascultătorul nepregătit unitatea formei fixe". „Dintr-o sută de ascultători ai unei sonate de Beethoven, nu există poate nici unul care să-i perceapă forma, chiar dacă mulți sînt sensibili la expresie, pe cînd în pictură mulți privitori remarcă defecte de formă" (Müller-Freienfels, II, p. 156).

106 L. de La Laurencie, p. 217. El scrie cu multă îndreptățire, p. 327: „*Absența melodiei*, reproș adresat lui Wagner, probează o dată în plus elementul subiectiv din aprecierea caracterului de *melodicitate*. Am văzut deja că, în cazul lui Berlioz, cromatismul melodic stîrnea împotriviri, datorită opoziției lui la modelele limpezi și îndeobște diatonice din care se construia muzica clasică. În muzica lui Wagner, alte dificultăți se iscă din atmosfera armonică atît de profund cromatică, în mijlocul căreia se scaldă melodia: forma nouă a armoniei, aglomerările sonore inedite, accidentele simultane în două sau trei partituri ale unui acord, iată ce-l derutează pe ascultătorul obișnuit cu corectitudinea clasică". Chiar și primii lui partizani în Franța îi descopereau o formă imprecisă, „o lungă psalmodiere care se desfășoară fără să se întipărească în spirit".

107 A Suarès, Debussy, *Revue Musicale*, 1920, p. 115; vezi și Vuillermoz: „Este absolut evident că ascultătorul va fi frustrat de cea mai mare parte a farmecului lor dacă se dovedește incapabil să urmărească, în cele mai mici detalii, tururile de forță sintactice și ingeniozitățile prozodice care le dublează prețul. Trebuie să fii inițiat în regula jocului pentru a te interesa pe deplin de partitură și pentru a-i înțelege peripețiile. Vai, această educație tehnică este foarte puțin răspîndită. În fața unei «partituri» regulate cu contrapunct ranversabil, cu intrări în formă de fugă și cu imitații, imensa majoritate a spectatorilor încearcă doar plăcerea incompletă a profanilor care privesc un meci de tenis. Ignorantul poate să prindă din zbor mișcarea elegantă a jucătorului, un gest grațios sau îndrăzneț, o lovitură magnifică de rachetă, însă are impresia că nu face decît să culeagă firimiturile unui festin care nu este servit pentru el. Se află acolo ca un intrus și simte din pricina asta o anumită rușine. Nu pentru el scrie mingea albă în văzduh o întreagă serie de fraze elocvente și impresionante, pe care el nu le poate descifra, dar pe care tehnicienii le citesc fără efort, cu ochi strălucind de curiozitate. Ce înseamnă sărmana lui plăcere pe lîngă a lor? El n-a putut să ghicească momentele cele mai intense ale jocului, punctele lui culminante, farmecul lui secret. Rezultatul obținut nu are pentru el o semnificație foarte limpede. Autenticii jucători i-au azvîrlit pomana umilitoare a distracției lor".

108 După el, rațiunea a creat edificiul formal al muzicii, banalele repetiții de fraze, opozițiile bine calculate de forță și de moliciune, solemna introducere a unui număr definit de măsuri care

se deplasează către zgomotoasa și beatifianta cadență finală, trecînd prin semicadențe; aria de operă, opera și muzica iezuită a bisericii, de care a fost copleșit Palestrina; retorica și pe maeștrii cîntăreți.

109 Cf. Grillparzer: „El a mers pînă la redutabila treaptă la care arta se îmbină cu elementele sălbatice și capricioase".

110 Vezi Kurth, *Romantische Harmonik und ihre krise in Wagners Tristan*, 1920. Théophile Gautier scria despre Berlioz: „Ruperea de vechile tipare, substituirea de forme noi invariabilelor ritmuri accentuate, bogăția complicată și savantă a orchestrei, fidelitatea culorii locale, efectele neprevăzute de sonoritate, profunzimea tumultuoasă și shakespeareiană a pasiunilor, reveriile amoroase sau melancolice, nostalgiile și solicitările sufletului, sentimentele nedefinite și misterioase și acel ceva mai mult decît totul, care scapă cuvintelor și pe care notele îl lasă să se ghicească".

111 Vezi R. Huch, *Ausbreitung und Verfalt der Romantik*, 1908.

112 Debussy, *Monsieur Croche*, p. 16: „Muzicienii nu ascultă decît muzica scrisă de mîini iscusite, niciodată pe aceea care este înscrisă în natură... Îmi plac mai mult cele cîteva note ale flautului unui păstor egiptean; el colaborează cu peisajul și ascultă armonii ignorate de tratatele voastre. N-ar trebui să eliminați din ea complicațiile parazite care o asimilează, ca ingeniozitate, cu încuietoarea unei case de bani?

113 Ch. Bordes, *Tribune de Saint-Gervais*, sept. 1903.

114 R. Rolland, *Musiciens d'autrefois*, p. 10.

115 De pildă, impresia de încheiere rezultă din două cauze: simetria ritmică și succesiunea riguros logică a unor armonii, revenirea la tonică. Impresia de încheiere absolută nu poate exista decît atunci cînd tonica finală intră peste un timp concluziv din punct de vedere ritmic, peste un timp în care se sfîrșește un membru al simetriei.

116 Și Saint-Saëns scria *(Harmonie et Mélodie)*: „Există în arta sunetelor ceva care străbate urechea asemenea unui portic, rațiunea asemenea unui vestibul, și care merge mai departe".

117 Nu contest cîtuși de puțin „dreptul la viață al unei muzici care nu este sublimă, nu este deloc nostalgică, nici de o profundă poezie; dreptul la proză" (Chabrier, Erik Satie, o parte a muzicii de astăzi). Cf. Koechlin, *Erik Satie*, *Revue Musicale*, 1924, p. 197.

118 Vezi Hostinsky, *Das Musikalisch-Schöne*, 1877.

119 Aproximativ ceea ce spune despre poezie Jules de Gautier, *La vie mystique de la nature*, pp. 160

şi urm. „Prima formă a limbajului este emotivă. Poezia regăseşte emoţia. Ea este emoţia însăşi. Acestei necesităţi îi răspunde întregul arsenal al mijloacelor poetice. Prin rimă şi prin cezură, în calitatea ei de metrică, poezia impune vocii necesitatea unor repetiţii şi fixează pauze, îi măreşte şi îi domină volumul, dirijează jocul plămînilor, modifică fluxul sîngelui. Ea creează în organismul recitatorului o stare determinată, reproducere a celei care s-a născut spontan în sufletul poetului. Poezia cuprinde, în calitatea ei de artă, elemente apolinice, iar prin originile ei biologice este extrem de bogată în elemente dionisiace".

120 Vezi, de pildă, H. Goldschmidt, *Zeitschrift für Aesthetik*, 1920—22.

121 Bergson, *Le rire*, pp. 157 şi urm. N-ar trebui, după Bergson, decît să adoptăm atitudinea estetică a detaşării pentru a atinge în acelaşi timp arta şi sentimentul în realitatea lui profundă. „Dacă această detaşare ar fi completă, dacă sufletul n-ar mai adera la acţiune prin nici una din percepţiile sale, el ar fi sufletul unui artist cum lumea încă n-a văzut. Ar excela în toate artele deodată, sau mai degrabă le-ar topi pe toate într-una singură".

122 Într-un sens asemănător, Fechner a spus „Stimmungen" („stări") şi nu „Gefühle" („sentimente").

123 Cf. Bergson, *Le rire*, p. 160 : „În spatele acestor bucurii şi acestor tristeţi care la nevoie se pot traduce în cuvinte, ei vor discerne ceva care nu mai are nimic comun cu vorbirea, unele ritmuri de viaţă şi de respiraţie care îi sînt omului mai lăuntrice decît sentimentele lui cele mai exterioare, fiind legea vie, variabilă cu fiecare persoană, a depresiunii şi a exaltării lui, a regretelor şi a speranţelor lui. Eliberînd, accentuînd această muzică, ei o impun atenţiei noastre ; ei vor face ca, involuntar, să ne inserăm noi înşine într-însa, ca nişte trecători care se prind într-un dans. Şi prin aceasta ne vor determina, de asemenea, să tulburăm în adîncul nostru ceva care aştepta prilejul să vibreze".

124 Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, p. 296.

125 Pierre Lasserre, *L'esprit de la musique française*, p. 36.

Capitolul II

VARIETĂŢILE EXPERIENŢEI MUZICALE

Să dăm mai întîi la o parte o specie care este foarte răspîndită, dar care din punctul nostru de vedere nu prezintă interes. Aceea a snobului mai mult sau mai puţin rafinat, mai mult sau mai puţin documentat. Cazul lui aparţine psihologiei colective. El se supune modei ; modei largi a marelui public, modei înguste a bisericuţelor [1].

Analiza obiectivă a muzicii ne-a îngăduit să separăm elementele ei generatoare : ritm, melodie, armonie, timbru, la care diferiţii indivizi sînt sensibili în mod inegal ; unii acuză o sensibilitate cu totul specială pentru unul dintre aceste elemente. Nu este necesar să insistăm [2]. Dar plăcerea muzicală, în forma ei desăvîrşită, implică, am văzut, trei momente. Ea suprapune şi combină trei stadii. Fiecăruia dintre aceste trei stadii îi corespunde o varietate psihologică.

În orice judecată estetică se manifestă, cum observase cu profunzime Kant, o armonie a facultăţilor noastre. Muzica înseamnă să armonizezi plăcerea senzorială a sunetelor, plăcerea plastică şi intelectuală a formelor sonore, plăcerea afectivă a sentimentelor şi a felului de viaţă inexprimabilă care se află dincolo de ele. La fel, întreg travaliul poetic stă în îmbinarea inteligenţei cu sentimentele, cu imaginaţia şi cu sensibilitatea. Întreg spiritul artistului sau al contemplatorului se unifică sau tinde

să se unifice în această profundă unitate a conţinutului cu forma intelectuală şi sensibilă [3].

Deci, în punctul de pornire al oricărui sentiment estetic se află un element de pură sensibilitate, o plăcere senzorială, senzaţii agreabile, în lipsa cărora sentimentul nu se poate naşte sau nu se poate împlini ; şi excitaţia acestei plăceri, un fel de iradiere difuză, dinamogenie

Dar această plăcere este frumuseţe, prin calitatea proprie a senzaţiilor care o furnizează şi prin ordonarea lor. Este latura formală a artei, structura oricărei impresii estetice ; aranjament de senzaţii, potrivire de culori şi de sonorităţi ; legături şi succesiuni, grupare ritmată, claritate şi inteligibilitate a ansamblului, ordine logică. Această formă capătă diferite aspecte ; o regăsim la toate treptele de complexitate şi de înălţime.

În sfîrşit, această formă animată este expresivă. Ea are drept conţinut întreaga lume a sentimentelor, trăite pentru ele însele într-un fel de existenţă ideală ; arta nu este decît un joc fără pasiune, un calcul rece, dacă nu este expresia unei asemenea vieţi profunde.

Aşadar talentul muzical nu este un talent unic, ci o ierarhie de talente, pînă la un anumit punct nesubordonate unele altora [4].

Să recunoască înălţimea sunetelor, să măsoare intervalele, să examineze cu atenţie sunetele armonice, să individualizeze notele diverse ale acordurilor, să urmărească desenele contrapunctice ale polifoniilor, să diferenţieze tonalităţile, să analizeze raporturile dintre senzaţiile auditive şi senzaţiile vocale, aceasta este sarcina care se impune urechii interioare şi inteligenţei muzicale ; fără a vorbi de sarcina care se impune sentimentului.

Fiecare dintre aceste momente poate să precumpănească în plăcerea muzicală : plăcerea fizică a sunetelor frumoase, plăcerea tehnică

sau plastică a formelor frumoase, plăcerea afectivă şi simbolică a sentimentelor.

Trebuie să semnalăm şi plăcerea motrice [5] ; mişcări asociate fiecăruia dintre felurile de plăcere pe care tocmai le-am deosebit : mişcări ale execuţiei muzicale, plăcere sportivă a execuţiei [6].

În fine, psihologul n-ar putea să considere sentimentul muzical cu totul separat de celelalte sentimente estetice. În ce măsură plăcerea muzicală se prezintă la diferiţii indivizi în starea de puritate şi de izolare ; în ce măsură este ea colorată de reflexul altor arte ? Şi aici constatăm varietăţi psihologice.

În celălalt sens, putem să distingem diferite grade de incapacitate muzicală.

Numim surzenie tonală neputinţa de a percepe diferenţele de înălţime. Surdul tonal nu-şi dă seama dacă o notă este corectă sau falsă. El aude zgomote acolo unde alţii aud sunete. Întîlnim la unele persoane o incapacitate asemănătoare de a percepe intensitatea, ritmul, timbrul, consonanţele.

Alţi inşi posedă audiţia senzorială, dar sînt cu totul incapabili să înţeleagă combinaţiile şi grupările de sunete, ansamblul, arhitectura bucăţii. Le lipseşte puterea de a construi sau de a utiliza schemele care servesc la apercepţia formelor complexe. Ei sînt asemenea celor care ascultă vorbindu-se un idiom necunoscut. Alţii nu pot să se desprindă de anumite scheme tradiţionale. Ei rămîn în urmă faţă de toţi inovatorii.

Alţi inşi sînt capabili să perceapă şi să înţeleagă formele sonore ; dar sînt insensibili la forţa lor de expresie. Pentru ei, sunetul nu este decît sunet, fără rezonanţă afectivă.

Între facultatea elementară a percepţiei tonale simple şi formele superioare ale inteligenţei muzicale există toate treptele şi toate stările intermediare [7].

Am construit în mod inevitabil „amuzia" după modelul afaziei clasice. Schemei clasicilor trebuie să-i substituim noțiunile mai suple și mai concrete pe care revizuirea problemei afaziei le-a pus în circulație.

După această concepție, pe care nu ezităm s-o propunem, o primă formă de amuzie ar atinge practica muzicală și procedeele de execuție; este o apraxie, asemănătoare afaziei verbale a lui Head. O a doua formă ar atinge simbolismul muzical. Sunetele își pierd valoarea tonală și redevin zgomote. Melodia și armonia pier din lipsă de elemente constitutive. Ceva cam ca afazia nominală a lui Head, care atinge vocabularul.

O a treia formă, care corespunde agramatismului lui Pick, afaziei sintactice a lui Head, ar atinge tehnica muzicală, gramatica limbajului muzical. Bolnavul, capabil să mînuiască elementele muzicii, este incapabil să le asambleze în discurs, sau să înțeleagă fraza muzicală.

În fine, sub forma semantică a lui Head, amuzicul este incapabil de conținutul mental necesar pentru menținerea ordinei și a ansamblului care constituie discursul muzical, precum cei doi bolnavi de paralizie generală, muzicieni de profesie, la care Dupré remarca un contrast frapant între sărăcia și incorectitudinea melodiei, adevărat ghiveci de note, și corectitudinea relativă a acompaniamentelor, ale căror păcate se mărgineau aproape exclusiv la platitudini armonice; clișeele limbajului curent persistau; limbajul de invenție devenise imposibil [8].

Afazia și amuzia coexistă cel mai adesea, întrucît constituie, și una și alta, o tulburare a funcțiilor simbolice. Dar nu se observă între ele un paralelism absolut. Iată de ce constatăm uneori o conservare relativă a cîntatului în afazia motrice, [9] iar uneori înlocuirea limbajului verbal cu melodia chinetică, cu cîntecul limbajului. Se știe că rezultatele cele mai elevate, mai abstracte și mai voluntare ale unei

funcții sînt cel mai ușor lovite de boală. Iată de ce semnalează Foix la unul dintre afazicii săi, destul de atins totuși, reapariția capacității de a executa la pian unele bucăți pe care altădată le cînta în mod strălucit [10].

Plăcerea muzicală completă este sinteza a trei momente, în care, cel mai adesea, precumpănește unul dintre ele. Capitolul precedent ne scutește să ne oprim îndelung la plăcerea senzorială și la plăcerea formală. Nu vom spune despre ele decît un cuvînt și ne vom aplica efortul de analiză la predominanța elementului afectiv.

Saint-Saëns îi impută pe nedrept lui Stendhal iubirea pur „fizică" a muzicii. Acesta a spus, fără îndoială: „Dacă în muzică sacrifici unui alt punct de vedere plăcerea fizică pe care ea trebuie să ne-o producă înainte de toate, ceea ce asculți nu mai este muzică". Dar, vom vedea imediat, el a simțit muzica într-un fel mult mai complex. Există totuși persoane care, ascultînd o voce frumoasă ori un instrument frumos, găsesc aceeași plăcere fizică pe care o simțim atunci cînd degustăm o băutură agreabilă.

Tipul formalist a fost bine descris de Hanslick. Formalistul caută mai presus de orice frumusețea specific muzicală, independentă de conținut, care constă în sunete și în raporturile dintre ele. Factorul esențial în aprehensiunea operei muzicale este, după el, plăcerea de a urmări și de a devansa intențiile muzicianului. Este, uneori, un veritabil travaliu. „Zum Berauschtwerden braucht es nur der Schwäche, aber wirkliches ästhetisches Hören ist eine Kunst." [11] Într-adevăr, formalistul este înclinat să devină un simplu tehnician care se complace într-un joc pe de-a-ntregul intelectual de figuri sonore [12].

Eliberarea sentimentului

Sully Prudhomme scrie cu multă dreptate: „Pe adevărații muzicieni muzica îi face să viseze mai puțin decît pe profani, deoarece frumusețea proprie percepțiilor auditive îi preocupă în mod exclusiv". Plăcerea muzicală, excitația muzicală eliberează la unii sentimentele vieții comune, sentimente care, în starea de libertate și de joc, se contemplă și se bucură de ele însele. „Orice bucată muzicală care îmi îngăduie să mă gîndesc la muzică este mediocră pentru mine", spunea Stendhal.

Stendhal este aici cel mai bun exemplu și el a dat cea mai frumoasă descriere a genului acestuia de emoții muzicale sau paramuzicale; dar cîte experiențe comparabile! Personal subscriu cu totul la aprecierea următoare: „Pe cît pot să judec după anchetele întreprinse de mine, numeroși sînt amatorii, și încă și mai numeroase amatoarele, pentru care o simfonie de Beethoven, de pildă, declanșează nu numai tablouri vizuale, ci și o autentică reverie... ea se referă la viața intimă a ascultătorului, urmează mai mult sau mai puțin ritmul și subiectul melodic, însă în general nu mai mult, ci mai puțin, astfel că după cîteva minute visătorul încetează complet să mai audă muzica și se află foarte departe de locul concertului. El revine acolo brusc și o nouă reverie începe în aceleași condiții" [13].

Ar fi aici ceva asemănător cu ceea ce descrie Baudelaire în legătură cu intoxicația cu hașiș: [14] „Muzica... vă vorbește despre voi înșivă și vă povestește poemul vieții voastre; ea se întrupează în voi, iar voi vă topiți în ea. Ea vorbește despre pasiunea voastră nu într-un fel vag și nedefinit, așa cum o face în serile voastre apatice, la Operă, ci într-un fel amănunțit, concret, fiecare mișcare a ritmului subliniind o mișcare cunoscută a sufletului vostru, fiecare notă transformîndu-se în cuvînt, și întregul poem pătrunzînd în creierul vostru ca un dicționar înzestrat cu viață".

Stendhal a lăudat din plin muzicalitatea propriului său suflet: „Muzica, singura mea iubire..." Experiențele cele mai vii și mai profunde ale vieții sale sînt pătrunse de muzică; el transpune necontenit muzica în viață: „Ți-am povestit despre o senzație asemănătoare pe care am avut-o la Frascati atunci cînd Adele s-a sprijinit de mine privind un joc de artificii". Muzica se leagă de cele mai vechi impresii din copilărie; ea însoțește înflorirea sensibilității lui Stendhal.

Dar plăcerea pe care el o găsește în muzică este mai degrabă aceea de a visa datorită ei și în legătură cu ea, decît aceea de a o simți pentru ea însăși. Muzica îl face să viseze la ceea ce îi stăpînește pe moment sufletul [15]; ea îi place „ca semn al pasiunilor sale" [16].

Plăcerea fizică a audiției muzicale este punctul de pornire senzorial care declanșează imaginația; sensibilitatea exaltată dirijează jocul imaginilor care se răsfrîng asupra ei, însuflețind-o.

Muzica înseamnă așadar plăcere pentru ureche și bucurie a sentimentului. Frumusețea muzicală este escamotată [17].

Dar trebuie să notăm aici că sentimentul acesta eliberat apare sub două forme: pe de o parte, sentimentele înflăcărate ale vieții cotidiene; pe de alta, un anumit fond de sensibilitate pură, inefabilă, care este în definitiv muzicalitatea însăși.

Dincolo de sentimente, întoarcerea la afectivitatea pură; astfel s-ar putea formula constatarea, ca și teoria lui Stendhal. Iată de ce teoria lui despre iubire este perfect conformă cu teoria lui despre muzică.

În iubire, imaginația și reveria sentimentală se manifestă sub impulsul sensibilității; aceasta este cristalizarea; și întîia mișcare a iubirii

este aceea de a-l duce pe îndrăgostit către un obiect imaginar, departe de obiectul adorat. Dar această reverie amoroasă sfîrşeşte într-un fel de torpoare sentimentală. După impulsionarea imaginilor şi a reveriei explicite, iubirea şi muzica redevin două reverii inefabile care îşi au obîrşia într-o egală profunzime sufletească ; sunetele sufletului compun un cîntec lăuntric asupra căruia lucrează cristalizarea iubirii şi imaginaţia muzicală. La baza amîndurora se află întreruperea vieţii active, visul, contemplaţia delicată, lîncezeala, exaltarea, eflorescenţa viziunilor născute din exaltarea fericirii, proiecţia sufletului profund în imagini şi acţiunea de răspuns a acestor imagini asupra acestei profunzimi. „Pasiunea pentru muzică este aceea care stîrneşte în suflet o mişcare atît de asemănătoare cu mişcarea iubirii". Toate emoţiile estetice şi toate emoţiile profunde ale vieţii se contopesc în sensibilitatea muzicală.

Destul de asemănătoare, deşi mult mai puţin importantă şi mai puţin detailată, este observaţia lui Sully Prudhomme. El ne declară sincer în prealabil că este prea puţin muzician şi că este mai sensibil la calităţile expresive decît la combinaţiile savante de sunete [18]. „Cînd asist la un concert, iată ce se petrece în mine. Intrînd, sînt într-o stare morală mai mult sau mai puţin veselă ori tristă, în care mii de amintiri latente îmi ating laolaltă conştiinţa, fără ca vreuna să iasă deocamdată în evidenţă ; ele dormitează toate foarte uşor, într-un echilibru instabil ; va fi de ajuns cea mai slabă senzaţie nouă ca să tulbure acest echilibru. Arcuşul se ridică. Să presupunem că bucata executată este în întregime nouă pentru mine. Imediat apare o trăsătură comună percepţiei auditive şi unei anumite stări morale. De pildă, ritmul este vioi şi, prin aceasta, asemănător cu o mişcare de veselie ; există deci expresie, dar expresie absolut nedeterminată, care se precizează pentru mine doar cînd îi asociez

amintirea cutărui eveniment din viaţa mea. Unul dintre factorii latenţi ai stării mele morale se detaşează atunci de toţi ceilalţi. Astfel încerc *o plăcere senzuală* care exprimă *afecte morale, vagi*, dar însoţite de *amintiri care precizează plăcerea, asociindu-i-se*".

Iată cîteva observaţii de aceeaşi natură, culese de mine. D-ra F. F., o tînără a cărei experienţă muzicală s-a îmbogăţit ulterior cu mult, îşi descrie atitudinea iniţială :

„Ascultam primele măsuri ale bucăţii şi, dacă armonia era frumoasă şi simplă, alunecam imediat în reverie. Cu cît muzica lăsa mai mult loc imaginaţiei mele, cu atît ea îmi plăcea mai mult. Aşa se face că un simplu cîntec ţărănesc interpretat la un instrument de suflat, oricît de grosolan ar fi fost, dangătul clopotelor, simpla ritornelă tînguitoare a unui reparator de scaune, sau chiar zgomotele indirecte ale unui corn de vînătoare pe cîmpie, care nu evocă totuşi decît o ceată de ştrengari din mahalalele puţin poetice, îmi provocau o adevărată plăcere, pe care n-o poţi numi muzicală, dar care se leagă de ea. O muzică naivă lasă mai mult loc reveriei personale. Muzica mă detaşa cu totul de lumea exterioară, de tot ceea ce mă înconjura, mă cufunda într-o toropeală plăcută, ascunsă sub aerul că aş asculta cu atenţie, şi mă abandona toanelor imaginaţiei, a cărei activitate se declanşa aproape infailibil. Eram conştientă de sentimente pe care nevoia de activitate, cel puţin fizică, dispreţul faţă de reverie şi, de asemenea, teama de glumele pe care aceasta le-ar fi atras le înăbuşeau în clipele obişnuite. Tenta sentimentală era, de altfel, mereu aceeaşi : era o impresie de elevaţie morală destul de dureroasă, un fel de aspiraţie către infinit, orgoliul de a te simţi superior faţă de ceea ce există în general şi chiar ideea că nu eşti înţeles, care consolează toate mediocrităţile. Totuşi reveria mea nu căpăta întotdeauna un caracter de grandilocvenţă puerilă. Cîntecul păsărilor din *Simfonia pastorală* îmi

amintea întotdeauna de viaţa tristă a lui Beethoven după ce a surzit şi de admirabilele pagini pe care Romain Rolland i le-a consacrat. În spiritul meu se năşteau uneori comparaţii. Astfel părţile pentru flaut mă duceau la *Bucolicele* lui Virgiliu, ceea ce este destul de firesc ; Schubert se lega, nu ştiu pentru care motiv, de Vigny ; Bach mă făcea să-mi imaginez o conversaţie într-un salon burghez din vremea lui Ludovic al XVI-lea. Nu puteam să înţeleg motivele acestor apropieri adeseori bizare. Chiar şi în gîndurile cele mai precise nu apărea niciodată o imagine, nu erau decît impresii. Deci nu iubeam muzica pentru ea însăşi ; întrucît mă făcea să-i adaug şi altceva, ea nu era decît un semn.

Astfel ascultam o clipă muzica şi, cînd o găseam frumoasă (incomplet, fără a fi conştientă de apreciere), cădeam într-o reverie care uneori se prelungea şi după terminarea muzicii şi nu mă lăsa deloc s-o ascult. Cînd ascultam cu atenţie, de pildă, o operă executată anterior, plăcerea scădea mult. Apreciam muzica în măsura în care mă lăsa să visez, mă ataşam îndeosebi de caracterul ei poetic".

Subiectul şi-a precizat şi şi-a îmbogăţit apoi, prin educaţie, experienţa muzicală. „Îmi plăcea altădată muzica pentru că mă făcea să visez ; îmi place acum pentru formele ei, pentru ea însăşi. De altfel, trecerea nu s-a făcut brusc, iar cele două tipuri de audiţie nu sînt în contrast unul cu altul ; cel de-al doilea este mai degrabă o desăvîrşire a celui dintîi. Percepţia formelor s-a adăugat reveriei, fără s-o distrugă cu totul.

Tranziţia între cele două tipuri de audiţie s-a produs, cînd am studiat muzica mai teoretic, odată cu grija pentru compoziţie. Execuţia mea s-a modificat pe dată, munca a prezentat mult mai mult interes, iar schimbarea mi-a fost foarte plăcută şi firească. Dar audiţia a devenit supărătoare, ca incompletă. Aveam sentimentul că nu mai iubesc muzica, şi această

stinghereală a durat cîtva timp. Era ca un fel de conflict între reverie, care, pentru a se desfăşura, trebuia să se afle singură prezentă în spirit, şi nevoia de a urmări formele, de a urmări de pildă într-o fugă tema reproducîndu-se în fiecare voce, de a urmări fiecare dintre voci în complexitatea asamblării lor. Muzica mă cufundă şi acum în aceeaşi toropeală, dar urmăresc cu foarte mare atenţie desenul frazelor".

Iată altă persoană, d-ra Ch., a cărei experienţă muzicală mi se pare destul de bogată şi care nu acuză această reverie afectivă decît pentru muzica neînţeleasă de ea, căreia nu este capabilă, adică, să-i perceapă forma.

„Aşadar, mă las în seama propriilor sentimente, ele trăiesc în mine ; poate sînt influenţate de muzica pe care o ascult, dar nu sînt direct legate de ea, căci o muzică proastă nu mă împiedică să am imagini frumoase ; ceea ce mă face să cred că mă aflu atunci cu totul în afara muzicii, că n-o înţeleg, că nu mă interesează, că sentimentul muzical nu există, că sentimentele celelalte şi-au recăpătat locul".

Reveria acestor subiecţi este mai cu seamă afectivă şi egocentrică. Se poate întîmpla, de asemenea, ca ei să-şi povestească întîmplări străine şi să se transporte în afara lor :

„Muzica are pentru ea, prin acţiunea aproape directă asupra sistemului nervos central, mijloace de a produce, şi aproape ieftin, toate iluziile unei vieţi complete, întreaga fantasmagorie a pasiunilor, a evenimentelor senzuale, şi uneori merge pînă la a infiltra dacă nu inteligenţa, cel puţin actele acesteia" [19].

Extazul muzical

În *Scrisoare despre surzi şi muţi*, Diderot descrie cu multă precizie şi fineţe sentimentele intense, violente, profunde, acel soi de beţie orgiacă aproape fără legătură cu muzica, sentimente pe care muzica le stîrneşte la anumite persoane.

„În muzică, plăcerea senzației depinde de o dispoziție particulară nu numai a urechii, ci și a întregului sistem nervos. Dacă există capete care sună, există și trupuri pe care le-aș numi în chip firesc armonice ; oameni în care toate fibrele oscilează cu atîta promptitudine și vivacitate încît, pornind de la experiența mișcărilor violente provocate lor de către armonie, simt posibilitatea unor mișcări încă și mai violente și ajung la ideea unei muzici care i-ar face să moară de plăcere. Așadar existența proprie li se pare legată de o singură fibră întinsă, pe care o vibrație prea puternică poate s-o rupă. Să nu credeți, domnișoară, că aceste ființe atît de sensibile la armonie sînt cei mai buni judecători ai expresiei. Ele se află aproape întotdeauna dincolo de acea emoție blîndă în care sentimentul nu dăunează comparației. Ele seamănă cu acele suflete slabe care nu pot să asculte povestea unui nefericit fără să-i dăruiască lacrimi și pentru care nu există tragedii de prost gust“ [20].

Și, încercînd să explice faptul, el adaugă :

„Cum se face deci că, din trei arte care imită natura, aceea în care expresia este cea mai arbitrară și mai puțin precisă vorbește cel mai puternic sufletului ? Oare pentru că, prezentînd mai puțin obiectele, ea lasă mai mult drum liber imaginației noastre ; sau pentru că, avînd nevoie de zguduiri ca să fim impresionați, muzica este mai potrivită decît pictura și poezia să producă în noi un efect tumultuos ?“

În *Religia muzicii*, Camille Mauclair descrie cu mai multă precizie și cu mai multe nuanțe psihologice această beție dionisiacă, această depersonalizare instantanee, totală, fermecătoare și teribilă, acest delir al infinitului în uitarea existenței cotidiene, această deposedare și această exaltare de sine.

„Spiritul meu, gustul meu se bucură de opera maeștrilor, de estetica pe care ea o revelează. Dar există acolo o lume distinctă. Calitatea sunetului, în sine, încîntă făptura în care sălășluiesc, o scoate din minți și o liniștește, iar eu o savurez cu o senzualitate infinită, încît unii artiști mi-o reproșează ca pe o impudoare, o jignire la adresa gravei purități a artei. Eu amestec în această iubire spirituală pentru muzică, iubire pe care o simt ca și ei, o violentă beție nervoasă care se hrănește din sonoritate ca dintr-un alcool“ [21].

Iată o altă formă de extaz, mai puțin senzuală și mai puțin furioasă, dar la fel de desprinsă de limpezimi afective și de forma muzicală :

„Intensitatea pasiunilor sufletești îi ridică uneori la un fel de insensibilitate senină, la un echilibru în altitudine care nu mai îngăduie vreun înțeles termenilor de bucurie și de durere. Starea de extaz este un fel de neutralitate... extazul suprimă bucuria și durerea în spiritualizare... Pe loc, acele clipe excludeau orice precizare privind bucuria sau suferința. Erau înălțări, paroxisme, culmi de pe care sufletul uita să privească sub el la versanții durerii sau ai bucuriei“ [22].

Un asemenea extaz este adeseori rezultatul emoției muzicale, ca în observația unui tînăr, E..., pe care am cules-o personal :

„Foarte frecvent, ritmul sau tonul emoțional al unei bucăți muzicale creează în mine o adevărată reverie : ajung să substitui audiției imagini vizuale care nu constituie o suită logică sau cronologică, dar care se succed asemenea unor priveliști ; și, ca spectator mai mult sau mai puțin pasiv, privesc defilînd aceste scene ale trecutului meu. Cînd reiau contactul cu muzica, de care nu mai eram decît semiconștient, sînt uimit și să simt în mine tulburări organice mai mult sau mai puțin profunde, și să fiu încă adaptat la ritmul simfoniei : îmi simt respirația stînjenită și gîfîitoare sau amplă și ușoară, pulsul îmi bate mai mult

sau mai puțin precipitat, încerc o anumită încordare a întregii mele făpturi fizice și, de obicei, nu mi-e prea greu să reiau firul un moment părăsit. Dar n-aș putea spune nimic despre ceea ce tocmai s-a cîntat.

Există, în fine, mișcări de aneantizare veritabilă, cînd am impresia că tot trecutul meu se află de față, concentrat, unificat, cînd durata însăși pare să nu mai aibă realitate și, în clipa în care totul se sfîrșește, mi se pare că am trăit o emoție intensă, dar este inutil să mi se ceară informații despre muzica însăși".

N-ar fi deloc greu să găsim observații de aceeași natură înălțate la rangul de teorii, la romanticii care văd în muzică arta supremă care atinge esența lucrurilor. Arta își are misticii săi, care revendică, împotriva formelor distincte și a fragmentărilor și a particularității sentimentelor, înaltul privilegiu al nelimitatului. Tot ceea ce muzica are ca viață exaltantă, ca putere magică, este interpretat de ei ca fuziune cu absolutul, ca dispariție în absolut.

Această posibilitate de a împinge plăcerea estetică pînă la extaz este ea oare specificul muzicii ? Autori străluciți o afirmă și totuși eu nu o cred.

Iată ce spune Stendhal :

„Ca să trăim iluziile muzicii, e necesar să uităm să mai raționăm ; sînt două plăceri pe care nu trebuie să ne amăgim că le vom gusta vreodată împreună.

Muzica ne transportă cu ea, n-o judecăm. Plăcerea în pictură este întotdeauna precedată de un raționament.

Gradul de entuziasm pînă la care sufletul nostru este purtat constituie singurul indiciu al frumuseții în muzică ; pe cînd, cu cel mai mare sînge rece din lume, spun despre un tablou de Guido : Este de cea mai aleasă frumusețe" [23].

Și Paul Valéry :

„Cel mai minunat, cel mai răsunător poem al lui Victor Hugo este foarte departe de a comunica ascultătorului său acele iluzii intense, acele înfiorări, acele emoții.

Și în ordine cvasi-intelectuală, acele simulate lucidități, acele tipuri de cugetare, acele imagini de o stranie matematică realizată pe care le pune în libertate, le conturează sau le formulează cu vehemență simfonia.

Fie că istovește pînă la tăcere sau că nimicește dintr-odată, lăsînd după ea în suflet extraordinara impresie de atotputernicie și de minciună" [24].

După opinia mea, fiecare fel de contemplație estetică, sau mai degrabă felul de contemplație pe care fiecare artă îl prilejuiește, își are treptele sale, dintre care extazul este ultima. Multe observații se ridică limpede împotriva acestui privilegiu pe care unii ar dori să-l confere audiției muzicale.

Iar extazul este uneori o fugă departe de obiectul estetic, o beție, o amețeală, mult mai aproape de stupoare decît de intuiție. N-are prin el însuși și în toate formele lui acea noblețe cu care muzica trebuie să se mîndrească pentru faptul că o determină în mod deosebit. Unii dintre cei care-l descriu ca a fi fost încercat de ei îl compară cu plăceri de cea mai joasă proveniență. Fără bucuria spiritului, seducțiile afectivității își pierd noblețea.

Extazul și forma muzicală

În ce măsură sentimentul care evadează dincolo de forma sonoră pînă la extazul pur aderă încă la această formă ?

Las aici deoparte cazul în care agitația afectivă rupe orice legătură cu percepția auditivă sau cu aprehensiunea formală din care s-a născut.

Problema nu este cu totul aceeaşi ca pentru înţelegerea limbajului. Fără îndoială, deasupra semnelor verbale se organizează o intelecţie care le depăşeşte şi care totuşi reţine ceva din ele ; dar, pe măsură ce semnificaţia se organizează, semnul poate să treacă neobservat. Dimpotrivă, în artă, calitatea sensibilă a elementelor şi ajustarea formei îşi păstrează întregul lor preţ.

O problemă asemănătoare se pune în legătură cu extazul religios. Căci extazul religios îmbrăţişează cel mai adesea un Dumnezeu sau un fapt divin fără să-l absoarbă în întregime, şi tocmai din corelaţia cu el, din raportarea la această lume inteligibilă îşi trage amploarea şi profunzimea.

Plăcerea muzicală este alcătuită, am văzut, din sinteza a trei momente. Această sinteză se poate destinde pentru a lăsa să predomine unul dintre ele, dar cu condiţia să se reconstituie de îndată. Extazul nu desfiinţează ceea ce l-a pregătit. El reţine ceva din forma căreia îi datorează provenienţa. „Ca şi cum sufletul, la limita auzului, primeşte încă modulaţii îndepărtate". El rămîne orientat către această formă. Indeterminarea lui gravitează către forma sonoră.

Dar aproape eliberîndu-se de sunet pentru a deveni pură mişcare sufletească, forma muzicală se despoaie de materialitatea sa. Doi autori de formaţie foarte diferită, Stumpf şi Paul Valéry, au observat bine aceasta :

„Auch bei der Musik selbst kann es vorkommen, dass wir in eine Melodie als solche, in diese bestimmte Tongestalt und ihren Reiz versunken sind, ohne daran zu denken, ob sie laut oder leise, hoch oder tief, rechts oder links von uns gesungen wird" [25].

„Chiar eu mi-am dat seama uneori, acordînd muzicii ascultate o atenţie egală cu complexitatea ei, că, într-un fel, nu mai percepeam sunetele instrumentelor ca pe nişte senzaţii

ale urechii mele. Simfonia însăşi mă făcea să uit de simţul auzului. Ea se transforma cu atîta promptitudine, cu atîta exactitate în adevăruri însufleţite, în aventuri universale, sau mai mult, în combinaţii abstracte, încît nu mai aveam cunoştinţă de intermediarul sensibil, sunetul" [26].

Dar evadînd spre sentimentul inefabil, forma muzicală nu rupe în chip necesar cu ea însăşi. Sentimentul inefabil alcătuieşte un simbol împreună cu forma muzicală. Afectivitatea profundă se organizează şi se construieşte conform planului muzical. Asistăm la o trezire, la o activare şi o grupare a tendinţelor şi a atitudinilor care, subiacente extazului şi susţinîndu-l ca o armătură, sînt dirijate de muzică şi se supun desenului ei. Devenirea exterioară a muzicii şi devenirea interioară a conştiinţei coincid. Muzica a pătruns sufletul ; spiritualizîndu-se, a devenit sufletul însuşi, care, prin despuierea de el însuşi, s-a spiritualizat la rîndul lui.

În ciuda aparentei sale simplităţi, o asemenea stare este extrem de complexă. Întreg spiritul este angajat în ea. La fel cum se întîmplă cu ştiinţa, cu gîndirea fără imagini, cu gîndirea pură care, mai presus de orice, este o atitudine a spiritului pus în slujba unui sistem de noţiuni. Întreg spiritul participă. Şi conştiinţa percepe confuz această mişcare de ansamblu, acest ecou spiritual care trezeşte în spirit apelul către propriile-i virtualităţi. De aici profunzimea sentimentală care deschide o multitudine de interpretări, care dă relief unor infinite perspective ; de aici impresia că avem, în reţeaua unei scheme afective care se destinde, nenumărate aventuri. De aici orientarea către realitatea muzicală şi, la fel, către alte universuri. Extazul muzical nu este decît muzica lumilor. Pare-se că în el, ca în orice extaz, conştiinţa se eliberează de toate limitele,

că orice determinare încetează şi că se iveşte absolutul.

La fel se întîmplă cu ceea ce filosofii numesc intuiţie. Într-o străfulgerare bruscă şi pe baza unui puternic sentiment de realitate logică, apar largi zone de inteligibilitate, din care unele porţiuni se luminează în mod deosebit şi a căror orientare generală se conturează cu o intensă energie şi cu violenta inspiraţie a adevărului : o străfulgerare ontologică.

La fel se întîmplă cu ceea ce numesc misticii intuiţie : o exaltare confuză care iluminează un tîlc spiritual, abstracţia unei gîndiri lipsite de imagini şi de forme şi care nu păstrează din lumea ideilor decît rezonanţa ei supralogică şi orientarea către obiectivitate. Deasupra formelor definite ale religiei, această intuiţie concentrează într-o bogăţie inefabilă tot ceea ce cuprindeau riturile, tot ceea ce exprimau meditaţia şi rugăciunea şi chiar infinit mai mult. Dar toate temele care domină viaţa religioasă sînt încă prezente în această intuiţie „supraeminentă". Ea nu este goală de orice conţinut.

Am arătat altundeva că extazul misticilor creştini înţelege să nu piardă nimic din creştinism. Dacă se înalţă deasupra Dumnezeului determinat al teologiei dogmatice şi al rugăciunii liturgice, la capătul său îl reîntîlneşte ; şi chiar în clipele în care s-ar părea că-l pierde din vedere, rămîne orientat către el ; „cugetări momentane şi ca într-o străfulgerare", „cugetări imperceptibile", echivalente afective — am studiat pe atunci toate procedeele acestea de orientare şi de reperare care împiedică marele lirism extatic să se piardă în „sălbăticia fără nume" [27].

Sentimentul muzical şi imaginile

În *Kalligone,* Herder ne spune că lumea auzului aboleşte lumea vizibilă. După Nietzsche, tot ceea ce este lume vizibilă îşi caută în mu-

zică sufletul pierdut. Iar Wagner, ascultînd la Veneţia cîntecul gondolierilor, scrie : „Ce putea să-mi spună despre ea, la lumina soarelui, Veneţia colcăitoare şi pestriţă, ce lucru pe care visul acesta nocturn şi muzical să nu mi-l fi adus imediat, şi cu infinit mai multă intensitate, în conştiinţă" [28].

Dacă-l credem pe Ribot, care a tratat problema cu mai multă grijă, cei ce posedă cultură muzicală şi iubesc muzica nu au reprezentări vizuale în timp ce o ascultă. Dacă ele se ivesc, faptul se petrece în treacăt şi accidental. Iată cîteva mărturii :

„Nu văd absolut nimic ; aparţin cu totul plăcerii muzicale ; trăiesc exclusiv într-o lume acustică. Potrivit cunoştinţelor mele privind armonia, analizez acordurile, însă fără să insist. Urmăresc dezvoltarea frazelor".

„Nu văd nimic, aparţin cu totul impresiilor mele ; cred că principalul efect al muzicii este acela de a amplifica în fiecare sentimentele predominante".

„Nici-o reprezentare vizuală în general. Totuşi, plasez cîteodată în spatele simfoniei un libret născocit de mine. Uneori, de asemenea, îmi reprezint linii sinuoase care par să urmeze în chip vag desenul frazei melodice".

În schimb, tot după Ribot, cei care posedă puţină cultură muzicală şi mai cu seamă puţin gust pentru muzică au reprezentări vizuale foarte limpezi ; auzind în depărtare o muzică militară, cineva îşi închipuie un regiment în marş ; ascultînd *Sonata în do diez minor* de Beethoven, altcineva vede tumultul şi vîltoarea unui iarmaroc.

Există deci, după Ribot, un antagonism între imaginaţia plastică şi imaginaţia difluentă ; o opoziţie între artele spaţiului şi artele timpului.

Limbajul emoţional, muzica, este o înlănţuire de sunete, semn al stărilor afective care, pentru a fi înţelese, trebuie să evoce în conştiinţă dispoziţiile afective corespunzătoare.

Se realizează la muzicieni o transpunere firească a impresiilor din afară sau lăuntrice, a evenimentelor, a ideilor: evenimentele străbat spiritul compozitorului, îl tulbură și ies transformate într-o construcție muzicală [29].

Invers, imaginația plastică transpune muzica în imagini. La nemuzicieni, puterea de comprehensiune emoțională fiind slabă, excitația provocată de sunete urmează linia minimei rezistențe și tinde să declanșeze tablouri vizuale. Impresia muzicală străbate spiritul, îl tulbură, dar iese de acolo transformată în reprezentări vizuale; cum se întîmplă la Goethe, „care, ascultînd o uvertură de Bach, crede că zărește o procesiune de înalte personaje, în haine de gală, coborînd treptele unei scări gigantice“ [30].

Să lăsăm deoparte distincția propusă de Ribot între imaginația plastică și imaginația difluentă. Să semnalăm în treacăt faptul că poate el a greșit atunci cînd a identificat plasticul cu vizualul, neglijînd ceea ce este plastic în muzică pentru a insista exces:v asupra stărilor subtile, delicate și fugitive din care ea s-ar compune. Dar să ajungem la punctul esențial. Subiecții anchetei lui, atunci cînd sînt muzicieni, ne spune Ribot, nu acuză deloc imagini vizuale [31]. Examinînd însă cu atenție unele dintre observațiile făcute, încercăm cîteva îndoieli. Există, de altfel, cazuri contrare.

MacDougal constată pe baza propriei experiențe că muzica nu trezește decît rareori reprezentări vizuale; „și încă ele sînt fragmentare, constînd în forme simple, nelegate unele de altele, apărînd pe un fond întunecat, rămînînd vizibile o clipă sau două și pierind de îndată“.

Intrînd deci la concert într-o stare de oboseală și de surmenaj, MacDougal nu vede nimic în timpul primei bucăți muzicale. Viziunile încep în timpul andante-lui din a doua. Ele însoțesc din belșug audiția celei de a treia bucăți.

Ce e drept, autorul ne spune că, scăzînd vitalitatea, care este baza vieții emoționale, starea de epuizare a diminuat și tendința dispozițiilor afective de a renaște sub formă de amintiri. Pe de altă parte, rămînînd fără adversar, imaginile senzoriale au trecut pe primul plan sau au fost intensificate ele însele de o stare de excitație semimorbidă.

Dar iată cazuri și mai limpezi:

F. G., muzician, are constant percepții vizuale, e o regulă; mai cu seamă ascultînd *Pastorala*, *Simfonia eroică*; în *Patimile* lui Bach, el vede de pildă Mielul mistic. Puterea de a sugera imagini vizuale o acordă muzicii și mărturia lui Dauriac [32]. Pe scurt, există muzicieni care au și muzicieni care nu au viziuni. Dar faptul cel mai categoric pe care-l stabilește această anchetă este banalitatea imaginilor la nemuzicieni: cei mai mulți se mărginesc la scheme, la diagrame, la figuri fără legătură cu forma muzicală.

L-am auzit spunînd pe Rhené-Baton că, atunci cînd compune, vede uneori imagini și îndeosebi gesturi; și uneori, de asemenea, cînd ascultă muzică. Alți muzicieni își povestesc mici istorii; despre unul dintre ei, și nu dintre cei mai puțin importanți, se spune chiar că asta îl face să introducă în muzica sa lucruri care nu sînt justificate sub raport muzical.

În ancheta lui Weld și în aceea a lui Gilman, remarc deopotrivă un anumit număr de fapte interesante. După Weld, desigur, în multe cazuri imageria nu face parte integrantă din plăcerea muzicală. Centrul gîndirii îl ocupă muzica, iar imaginea nu este decît accesorie și uneori fără legătură cu muzica. Însă, la un anumit număr de subiecți, ele se află în strînsă legătură, imaginea capătă forma unei mici drame, a unei povestiri cu conținut emotiv. Schema dramei vădește uneori o asemănare frapantă cu aceea a compoziției muzicale. Forma muzicii determină forma povestirii. Ima-

geria (ca şi emoţia) depinde de ritmul şi de curbura melodiei [33].

Noi nu mai avem superstiţia imaginii. În linii mari, ştim că există o disproporţie între gîndire şi imagini, oricare ar fi ele, că gîndirea se poate lipsi de un flux neîntrerupt de imagini şi că ea necesită operaţiuni mult mai subtile decît înşiruirea, fuziunea şi juxtapunerea imaginilor. Departe de a suplini sau de a întemeia spiritul, imaginea îl presupune. Mai degrabă decît să-l exprime, ea simbolizează şi jalonează munca spiritului. Ea reprezintă doar fragmente ale acestuia. Abundă în clipe de destindere.

Însă toate cercetările recente, psihologia gîndirii ca şi psihanaliza, o prezintă, de asemenea, ca pe rezultatul unei elaborări complexe, ca pe un simbol în care se concentrează tendinţele variate şi bogate ale afectivităţii, ca pe un instrument spiritual, un crochiu de artist folosit de către inteligenţă la construirea universului ei logic. Reveria afectivă se proiectează frecvent în imagini, imaginile se întorc asupra adîncimii sentimentului, iar acesta se descoperă şi se analizează sub influenţa imaginilor. De asemenea, imaginile se decupează frecvent pe planul discursului.

Ne aflăm în prezenţa unei fiinţe psihologice infinit mai subtile decît imaginea clişeu a tradiţiei psihologice. Imaginea se dezvoltă adeseori pornind de la o intenţie obscură, de la un sentiment vag de direcţie ; între aceste eboşe confuze şi limpezimea bogată în detalii se întîlnesc toate formele intermediare. În locul unei succesiuni caleidoscopice, asistăm adeseori la o reglare, la evoluţia sau la disoluţia progresivă a uneia şi aceleiaşi imagini, foarte asemănătoare cu etapele invenţiei, la impulsul acelor mişcări tentaculare cu ajutorul cărora o imagine îşi caută complinirea, la extensiunea şi la contracţia cu ajutorul cărora se promovează în spirit sau se adună asupra sa. În

acest sens, s-a vorbit pe bună dreptate de zori şi de amurguri ale imaginilor.

Imaginile auditive n-ar putea fi excluse. Weld semnalează la cîţiva subiecţi, în număr foarte mic, amintirea a ceea ce precede şi o anticipare a ceea ce va urma.

Independent de comprehensiunea muzicală, despre care am vorbit şi care nu este neapărat amintire sub formă de imagini auditive, putem întîlni, într-adevăr, o evocare a unor asemenea imagini în diferite momente ale audiţiei muzicale.

Voi nota apoi audiţia colorată, de la fotismele elementare şi asociate cu elementele muzicale, de la fotismele sărăcăcioase şi stereotipe, de la petele generatoare de forme, pînă la constituirea unei atmosfere colorate care învăluie şi care scaldă întreaga emoţie muzicală.

Las deoparte fotismele elementare care se asociază cu sunetele muzicale, fără să se asocieze cu muzica. În general, audiţia colorată este mai puţin frecventă pentru sunetele muzicale decît pentru sunetele vocale ; multe persoane, manifestînd din plin audiţia colorată pentru sunetele verbale, nu fac la fel pentru notele gamei. S-ar regăsi aici aceleaşi varietăţi individuale ca pentru limbaj ; singura regulă care mi se pare că se degajează din fapte este aceea că luminozitatea merge în pas cu acuitatea sunetului.

Multe persoane prezintă fenomenul audiţiei colorate pentru muzică, fără a-l avea pentru notele gamei.

Iată o observaţie importantă pe care am notat-o pe vremuri cu privire la unul dintre studenţii mei. I-am comunicat-o cîndva elevei mele, d-ra Chaix, care a publicat-o parţial în teza sa despre *Corespondenţa dintre arte*. În jurul vîrstei de paisprezece ani, R... a observat că, închizînd ochii atunci cînd asculta o vioară, percepea clar, după cîteva pîlpîiri, o

lată panglică unduitoare, neagră și împodobită cu franjuri albastre. Sunetul violoncelului provoacă aceeași percepție.

Dacă R.. respiră parfumul unui trandafir, simte ceva asemănător: „Văd formîndu-se o largă pată albastră, care descrește și pare să se afunde în ceață. Apoi o altă pată albastră se naște și moare, apoi o alta, și așa mai departe, cu o intensitate și cu o viteză descrescîndă, atîta timp cît miros trandafirul și cît țin ochii închiși".

Celelalte instrumente și celelalte flori nu-i prilejuiesc nimic asemănător subiectului, iar cu ochii deschiși el nu percepe nimic anormal.

Albastrul acesta este „albastrul care se observă pe munți, la sfîrșitul iernii, pe o vreme senină, cînd zăpada îi acoperă încă". R... este un tînăr elvețian care a trăit în munți. Fotismele lui au apărut la paisprezece ani. Tot ceea ce este plăcut i se pare albastru. Cînd a văzut-o pentru prima oară pe *Venus din Milo*, de pildă, i s-a părut că o vede pe de-a-ntregul scăldată într-o atmosferă albastră. „La fel, *Cîntec trist* de Ceaikovski, cîntat la vioară, îmi face impresia că înglobează un albastru intens pe care-l înregistrez în valuri, dacă pot spune așa".

Originea fotismului mi se pare destul de limpede. În jurul perioadei prepuberale, o culoare privilegiată a marcat pentru totdeauna afectivitatea estetică a lui R... Nu m-am gîndit să întreb subiectul dacă nuanța culorii varia odată cu intensitatea sau cu modalitățile impresiei estetice. Dar iată un frumos citat din Baudelaire, în care un fapt asemănător pare bine pus în relief [34]. În prezența muzicii lui Wagner, Baudelaire avea impresia de „ceva entuziasmat și entuziasmant, năzuind să urce mai sus, excesiv, superlativ".

„De pildă, ca să întrebuințez comparații împrumutate din pictură, îmi închipui în fața ochilor o vastă întindere de un roșu întunecat.

Dacă roșul acesta reprezintă pasiunea, îl văd cum sosește încetul cu încetul, trecînd prin toate fazele de roșu și de trandafiriu la incandescența cuptorului. Ar părea greu, imposibil chiar să se poată ajunge la ceva mai aprins; și totuși un ultim jet vine să lase o dîră și mai albă pe albul care-i servește drept fundal. Acesta va fi, dacă vreți, strigătul suprem al sufletului ajuns la paroxismul său" [35].

Nu știu dacă este vorba aici despre un fotism veritabil sau numai despre o comparație. Dar, în general, asemenea metafore își au oarecum fundamentul în sensibilitatea subiectului; ele traduc cel puțin o tendință către audiția colorată.

Asistînd la 12 martie 1920 la un concert al lui Rhené-Baton, unul dintre subiecții mei acuză două impresii foarte limpezi de audiție colorată. Prima, în timpul uverturii la *Maeștrii Cîntăreți*: negru, roșu și auriu; a doua, în timpul uverturii actului al treilea din *Lohengrin*: alb nupțial, cu cîteva schițe de imagini mai precise și îndeosebi de costume de această culoare. O impresie de culoare, de atmosferă colorată învăluind și scăldînd muzica, generînd parcă muzica. Subiectul n-ar putea să spună dacă impresia a fost continuă; în orice caz, ea s-a manifestat frecvent în cursul acestor bucăți.

Trebuie să spunem că, dintre lucrările cîntate la concert, cele două bucăți făceau cu deosebire apel la imaginația vizuală. Altele, uvertura la *Rienzi*, preludiul la *Lohengrin*, la cel de-al treilea act din *Tristan*, *L'enchantement du Vendredi Saint*, n-au prilejuit nici un fotism.

Bag de seamă cu interes că nuanța aceea aurie, care în imaginația subiectului învăluia uvertura la *Maeștrii Cîntăreți*, a provocat neîndoielnic nașterea acesteia în spiritul creatorului: „Într-un frumos amurg pe care-l admiram de la balconul meu și care împrăștia raze de aur peste Mainz și peste Rinul maies-

tuos, uvertura la *Maeştrii Cîntăreţi* mi s-a conturat brusc în spirit, nu ca pe vremuri, sub forma unui miraj îndepărtat, ci perfect limpede şi distinct. Am notat-o pe loc aşa cum există astăzi în partitură, cu motivele principale ale întregii opere, marcate foarte exact" [36].

Uneori culoarea variază conform muzicii. Alteori tenta generală se păstrează pentru toată opera.

Asemenea fotisme i-au putut ajuta pe compozitori. Skriabin şi-a scris partitura la *Prometeu* ghidîndu-se după coloraţia senzaţiilor sale auditive. Intenţia sa era să creeze un poem sonor şi luminos în acelaşi timp [37].

Iată cazuri în care forma se asociază cu lumina. Ascultînd *După-amiaza unui faun* de Debussy, unul dintre subiecţii mei vede „un fel de pată trandafirie care este pe punctul de a deveni o nimfă".

O muziciană îi spunea lui MacDougal că adeseori, ascultînd o orchestră, îi apare în faţă, pe fond întunecat, un trandafir care se deschide [38].

Jean d'Udine scrie, în legătură cu *Arioso* de Bach : „Vizitasem chiar în ziua aceea, la Cours-la-Reine, expoziţia de horticultură. Şi iată că, seara, fiecare notă a melodiei se sfîrşea în mine de parcă fiecare dintre florile admirate dimineaţa s-ar fi desfăcut, luminoasă, şi s-ar fi volatilizat de îndată în umbra salonului. Era rînd pe rînd un trandafir, o micsandră... un iris... o lalea... totul a fost în zadar, blînda ploaie de petale a continuat să traducă în imaginaţia mea, pînă la cadenţa finală, versetele melodioaselor mătănii domol înşirate de arcuş".

Remarcăm în toate aceste observaţii intimitatea profundă dintre culoare şi sentimente, analogia afectivă care, împreună cu deprinderea şi cu unele întîmplări deosebit de impresionante, constituie, s-ar părea, principiul sinesteziilor [39].

Aceste fotisme sînt uneori scheme colorate, ca în observaţia lui Ch... : „Artistul cîntă o fugă din *Clavecinul bine temperat* de Bach. Frazele muzicale se desfăşoară, se amestecă, se complică etc., după o mişcare mai mult sau mai puţin rapidă. Şi iată că văd în minte, însoţind audiţia, nişte puncte luminoase care se mişcă după aceeaşi mişcare accelerată sau încetinită ca şi frazele muzicale : aceste puncte luminoase lasă în urma lor un fel de siaj, linii oblice, urcătoare sau coborîtoare. Liniile se apropie, se încrucişează, se amestecă sau se ocolesc. Cînd se mlădiază şi desenează sinuozităţi mai mult sau mai puţin pronunţate, cînd se fragmentează în mici segmente şi pot să ajungă pînă la a nu mai fi decît un şir de puncte. Pe scurt, conturul muzical al bucăţii pare să se vizualizeze. Totuşi, trebuie să remarc faptul că fenomenul acesta nu se produce întotdeauna ; el are loc îndeobşte atunci cînd mişcarea bucăţii este destul de rapidă. Nu-l observ decît rareori în cazul mişcărilor lente ; pe de altă parte, cînd mişcarea atinge o anumită rapiditate, trebuie să depun cele mai mari eforturi pentru a urmări jocul liniilor".

Se înţelege de la sine că orice gen de percepţie poate să declanşeze aceste senzaţii sau aceste imagini sinestezice, ca la d-ra B..., pentru care sonoritatea învăluie toate reprezentările. Ea este verbo-auditivă, poate uşor motrice şi uşor vizuală. „Dacă îmi aduc aminte de un peisaj, el nu se va detaşa singur ; îl va însoţi o anumită sonoritate. La fel cînd văd un tablou ; îl situez într-un cadru sonor : o mare calmă, clipocitul uşor de pe plajă — un peisaj de ţară, foşnetul frunzelor" [40].

Voi semnala şi acele scheme, acele diagrame care nu sînt îndeobşte decît traiectoria miş-

cării muzicale : de altfel, scheme cel mai adesea colorate, ceea ce le leagă de fotismele anterioare.

„Ascultînd o simfonie de Beethoven, scrie Gr., am în mod spontan impresia unor valuri largi, maiestuoase ; la lucrările mai puțin importante, nu văd decît o linie unduitoare : în toate cazurile, am o senzație de lumină mai mult sau mai puțin vie".

B. evocă imaginea vizuală a unei linii frînte în formare, ale cărei vîrfuri se succed cu multă repeziciune. Dacă e vorba de o muzică tristă, segmentele liniei sînt foarte lungi și foarte ușor înclinate.

Cîțiva subiecți, d-ra Bis., de pildă, se simt pierduți în mijlocul audiției muzicale atunci cînd sînt privați de schema de care au nevoie. Iată cum se orientează unul dintre subiecții mei, Em., cu ajutorul acestor scheme : „Încerc să urmăresc linia melodiei. Dacă aceeași notă e repetată, dacă ea revine la intervale echidistante, îmi voi reprezenta o serie de bare paralele, verticale și echidistante. Caut să înțeleg compoziția lucrării, să ghicesc urzeala frazei muzicale ; am, în cazul acesta, gata stabilite, puncte fixe, între care se desfășoară perioadele. Dacă notele sînt sacadate, schema mea va figura ritmul lor întretăiat luînd aspectul unei linii frînte... am impresia că eu sînt cel care dă indicații, care dirijează — și că în mine o forță dinamică orientează această linie și intuiește desenul. Hugo vorbește undeva despre dantele de sunet pe care le decupează fluierul. Asta mi se pare că traduce întocmai ceea ce simt eu uneori ascultînd un sunet de instrument. Într-o simfonie, caut din instinct linia ușor fragilă a viorii (pe care am practicat-o) ; ansamblul orchestrei îmi pare a constitui armonia acestei linii ; mi-l reprezint uneori ca pe un șir de umbre mișcătoare, deplasîndu-se din cele două părți ale liniei și estompînd-o mai mult sau mai puțin".

Să ajungem acum la imaginile vizuale propriu-zise.

Ele prezintă toate treptele de precizie, de complexitate, de animație, de înlănțuire dramatică [41].

Pe lîngă imaginile accidentale, pur întîmplătoare, părînd a nu avea vreo relație cu muzica, există imagini expresive, simbolice, precum acea viziune a Mielului mistic în legătură cu *Patimile* de Bach [42] ; există imagini care se succed și se coordonează, alcătuind parcă ilustrația unui roman sau a unei scene. Și totul se referă mai mult sau mai puțin la muzică, mai mult sau mai puțin la ascultătorul însuși. Întîlnim adeseori reveria bazată pe muzică și în legătură cu muzica, reveria bazată pe aventurile personale.

La treapta superioară, sub forma lor cea mai complexă și mai logică, imaginile acestea se întemeiază pe o interpretare, pe o veritabilă construcție mentală.

Diderot descrie undeva imaginile cărora le dă naștere o bucată muzicală : „Ce vi se va fi întîmplat ? Să vedeți un om care se trezește în mijlocul unui labirint. Iată-l căutînd la dreapta și la stînga o ieșire ; merge etc..." Și el adaugă : „Nu afirm că imaginea care s-a oferit spiritului meu este singura pe care o putem lega de aceeași succesiune armonică. Există sunete ca niște cuvinte abstracte a căror definiție duce, în cele din urmă, la o infinitate de exemple diferite care se ating toate în puncte comune. Iată privilegiul și fecunditatea expresiei nedeterminate și vagi a artei noastre, ca fiecare să dispună de cîntece după starea lui sufletească momentană, și iată cum una și aceeași cauză devine izvorul unei infinități de plăceri sau de suferințe diferite."[43]

Fontanes scria, la Londra, în legătură cu cîntecele naționale scoțiene : „Un sunet domol și blînd ce pare să vină de pe țărmul îndepărtat al mării și să se prelungească printre morminte,

animîndu-se un moment pentru a colora niște dansuri nici prea grave, nici prea vioaie."[44]

Am putea găsi la d'Annunzio numeroase exemple de transpunere a muzicii în imagini plastice. În *Leda fără lebădă*, de pildă, naratorul (d'Annunzio ?) ne destăinuie ceea ce simte în cursul unei audiții a sonatelor lui Scarlatti. Plouă ; pereții se deschid și aversa continuă într-un decor imaginar pe care vin să-l populeze personaje. „Fugind, Amaryllis se prăbușește într-o tufă de trandafiri." Coliere se desfac, mărgele se înșiră și se rostogolesc pe treptele unei scări unde vin să ciugulească păuni etc.[45]

Iată un exemplu de reverii confuze și lipsite de coordonare (d-ra Biz.) : „Reveria mea se desfășoară rapid ; este o succesiune de tablouri care abia se schițează, apoi dispar, pentru a reveni de îndată ; aceste tablouri se resping reciproc, se interpătrund, se șterg. O ceață care ba se îngroașă, ascunzînd totul privirilor, ba se subțiază pînă la a estompa doar formele ființelor care-mi populează reveria, ba se risipește cu totul, pentru a lăsa să se vadă limpede toate creațiile fantastice ale imaginației mele. Fiecare tablou corespunde unui alt sentiment, care se dezvoltă și dispare odată cu el. Am impresia că scena imaginară este aceea care-mi determină sentimentele.

Această fantasmografie, aceste sentimente care iau naștere și mor pentru a face imediat loc altor sentimente îmi provoacă o senzație extrem de agreabilă, o plăcere intensă pe care aș vrea s-o văd durînd la nesfîrșit."

Numeroase persoane disting, în cursul audiției muzicale, imagini aflate mai mult sau mai puțin în legătură cu ritmul și cu melodia, peisaje, amurguri, cortegii, procesiuni etc. Iată observația lui Em. : „Insist asupra caracterului vizual al audiției mele muzicale. Mai întîi, la modul general, vizualizez un decor în liniile sale esențiale, cu culori care pot să fie foarte distincte. Acest decor este foarte variabil ; el poate fi foarte poetic, sau aproape vulgar. De

cele mai multe ori sînt peisaje marine (marea m-a emoționat întotdeauna profund, unde și cît timp am văzut-o), adeseori și priveliști cu arbori zbuciumați de vînt (nu rar se întîmplă atunci să simt un fel de adiere pe obraz și să-mi fie frig) ; sînt întotdeauna tablouri însuflețite. Recent mi-am imaginat complet, fără să-mi dau seama la început, o mulțime aclamînd un învingător (pe care nu-l vedeam) : greci, în costumul lor antic ; o agora, un Parthenon ; și mai recent încă, mi-am reprezentat un popor delirînd în revoluție. Decorul îmi este uneori aproape impus de titlu. Ascultînd ieri o mică piesă executată la pian : *Cade zăpada*, am văzut orașul Poitiers sub zăpadă (o piață). O altă piesă mi-a evocat doar un șir de picături de apă curgînd dintr-un robinet, cu sonorități diferite. Aceste vizualizări de decor nu sînt constante, dar sînt foarte frecvente. Ele tind să dea naștere altor imagini năvalnice, pe care fac eforturi să le resping, în dorința des încercată de a izola sunetul și de a-l gusta pentrul el însuși..."

Iată o altă observație, aceea a d-rei Dam. : „Foarte des, aș spune că aproape de regulă, văd un peisaj sau scene cîmpenești — și atribui acest obicei înclinării foarte vii pe care o am pentru tot ceea ce este cîmpenesc. A vedea pur și simplu arbori sau colțuri din natură constituie pentru mine o bucurie reală ; nu consider niciodată că un peisaj este urît, ci doar mai mult sau mai puțin agreabil și, dacă îmi place, îl contemplu fără să mă plictisesc niciodată. Așadar, cînd ascult muzică, ea îmi evocă ușor ceea ce iubesc mai mult și în fața ochilor mei am impresia că văd întregul cîmp. Citez cîteva exemple : încep cu *Cneazul Igor* de Borodin, pe care l-am ascultat de curînd. La simplul nume de Borodin, iată-mă în Rusia, adică pe o mare cîmpie mlăștinoasă, sub un cer cenușiu, înnourat și trist ; la toate acestea se adaugă o vagă tonalitate verde care provine din reprezentarea confuză a ierburilor care cresc în mlaș-

tini, ca și din faptul că Rusia era colorată cu verde în atlasul după care studiam cînd eram copil etc..." [46]

Vrem să-l vedem pe ascultător, în luptă cu muzica, substituindu-i un fel de libret personal?

La audiția *Cvartetului în re minor* de Mozart, Amiel își imaginează că acest cvartet istorisește „o zi a unuia dintre sufletele acelea atice care anticipă seninătatea Elizeului." Prima scenă ar fi o conversație a lui Socrate cu un prieten filosof pe malul rîului Ilysus. A doua ar reprezenta o „furtună psihologică". A treia mișcare este privită ca înfățișînd bucuria împăcării. A patra readuce „veselia temperată, floare a vieții lăuntrice".

La fel, *Cvartetul în do major* de Beethoven este duelul etern dintre distrugere și viață. Lupta începe, lungă, anevoioasă; viața se naște, zboară de colo-colo „ca un fluture, își cîntă izbînzile, instituie o domnie, construiește o natură. Dar din hăul căscat se înalță taifunul. Bătălie gigantică. Viața biruie, în sfîrșit, dar în entuziasmul ei există frămîntare și groază" [47].

Astfel era artistul despre care ne vorbește Schumann. „Iată, un compozitor mi-a povestit că, în vreme ce scria, a fost fără întrerupere bîntuit de imaginea unui fluture care, așezat pe o frunză, este purtat împreună cu ea de apele unui pîrîu. Această viziune conferise piesei întreaga delicatețe și întreaga naivitate pe care le poate avea o asemenea priveliște în viața reală" [48].

Se cunoaște teza lui Baudelaire. Muzica sugerează imagini asemănătoare unor spirite diferite. Schumann povestește despre piesa sa *In der Nacht* că, atunci cînd a terminat-o, a descoperit în ea povestea lui Hero și a lui Leandru. El se aruncă în mare, ea cheamă, el răspunde, apoi sosește prin valuri; cei doi

stau îmbrățișați; plouă, se lasă noaptea. În apendicele la *Istoria esteticii* de Bosanquet, Rogers povestește că, fără să cunoască această scrisoare a lui Schumann (*Jugendbriefe*, 21 aprilie 1838), și-a construit o reprezentare similară: jocul lunii printre nori.

Se știe că Baudelaire ia ca exemplu preludiul la *Lohengrin*, descriind impresiile pe care le-a încercat el însuși; amintește indicațiile lui Liszt și pe acelea ale lui Wagner însuși; constată concordanța lor esențială; cele trei traduceri ale aceleiași muzici se potrivesc în linii generale [49].

În muzică, la fel ca în pictură și chiar ca în vorbirea scrisă, există întotdeauna o lacună pe care o completează imaginația ascultătorului.

Însă diferitele moduri ale sensibilității se cheamă și își corespund unul altuia:

Ca niște lungi ecouri unite-n depărtare
Într-un acord în care mari taine se ascund,
Ca noaptea sau lumina, adînc, fără hotare,
Parfum, culoare, sunet se-ngînă și-și răspund.

Și cu cît muzica este mai elocventă, cu cît sugestia este mai rapidă și mai exactă, cu atît există mai multe șanse ca oamenii sensibili să perceapă idei aflate în corelație cu cele care l-au inspirat pe artist.

Voi reveni curînd asupra acestui travaliu de interpreteare, asupra acestui simbolism intelectual care, în formele lui cele mai înalte, prelungește emoția muzicală într-un fel de reverie metafizică. O știință se suprapune simțirii. Un obiect se construiește vizavi de subiectul care simte și care trăiește.

Travaliul imaginației

Trebuie să examinăm acum diferitele motive psihologice, resorturile după care funcționează imaginația. Există mai întîi, la nemuzicieni,

cum bine a văzut Ribot, un fel de transpunere prin înlocuire. Excitația auditivă, incapabilă să se constituie în emoție muzicală, se cheltuie cum poate, anemic și confuz, cel mai adesea în imagini vizuale. Vaga excitație afectivă se manifestă sub formă de reverie personală, incapabilă cum este să adere la obiect, sau, dacă aderă, traduce în imagini unele fragmente ori unele momente ale acestuia.

Există apoi răspunsul difuz la excitația muzicală, alături de răspunsul sistematizat : iradierea. Chiar în timp ce subiectul își construiește emoția muzicală, se întîmplă ca ea să depășească sfera auditivă ; precum excitațiile puternice, ea face să vibreze întreaga sensibilitate. Este ceea ce numim adeseori transpunere senzorială, transfer, corespondență [50].

În emoția estetică nu există decît o sensibilitate aflată la lucru. Spiritul întreg participă la construirea ei. Există forme *a priori* ale inteligenței sensibile. Marile legi generale ale sensibilității estetice, marile legi după care se construiesc spațiul și timpul, marile principii ale ordinii logice domină și comandă întreaga realitate estetică. Atunci cînd se află în acțiune, judecata estetică își îmbrățișează obiectul și, în măsura în care nu este cu totul captată de acesta, se revarsă și desenează în jurul lui un fel de umbră estetică, un fel de fantomă de artă care vine să dubleze obiectul.

În fine, există inteligența în acțiune, nevoia de a ști, de a înțelege, deprinderile de a schematiza și de a simboliza intelectual : întreg acel travaliu pe care l-am analizat anterior.

Imaginația tinde astfel să completeze și să depășească sentimentul estetic definit, să-l învăluie parcă într-un sentiment general și universal. Ea atestă, în felul ei, unitatea artei, dincolo de specificitatea artelor. Teza lui Baudelaire, anume că în orice artă există întotdeauna o lacună pe care o completează imaginația subiectului estetic, nu era falsă.

Am putea ajunge la o concluzie asemănătoare pornind de la analiza obiectivă a artelor. Fiecare dintre ele nu exprimă decît un aspect și un moment al artei. La origine, artele se amestecă într-un fel de confuzie sintetică, din care se desprind pentru a se afirma în individualitatea și în specificitatea lor. În diferite momente ale istoriei lor, artele tind să se reunească și să se confunde într-o sinteză în care și-ar regăsi unitatea.

Cred, așadar, în pofida lui Ribot, că din contemplația muzicală cea mai profundă se ivesc destul de des imagini și chiar un fel de poem intelectual, imagini pătrunse de muzicalitate. Nu cred că ele se ivesc în mod necesar și în toate cazurile.

Cînd am studiat extazul religios, am întîlnit aceeași problemă. Există mistici care, cufundîndu-se în umbra divină, resping tot ceea ce este „distinct și constatat". Există alții la care extazul se limpezește sub formă de viziuni.

Vidul imaginației provine adeseori din atitudinea critică, din alegerea indiferenței și a refulării. Alții scapă de viziuni pentru că se cheltuie în acțiune.

Dimpotrivă, unii mistici au motive speciale să caute sau să accepte viziunile. Acestea sînt utile. Au un caracter simbolic și didactic. Servesc oarecum ca justificare explicită și irecuzabilă pentru stările confuze. Sînt, deci, expresia elementului utilitar al extazului.

În ele se regăsesc preocupările dogmatice ale subiectului. Extazul este starea de confuzie care le permite să se etaleze în imagini și în viziuni intelectuale. Schema aceasta le precede și ele nu trebuie decît să se obiectiveze. Extazul este mai presus de orice o prezență care caută să se impună, să devină evidentă pentru toate simțurile. Este interesant să se urmărească trecerea unei asemenea prezențe

confuze la prezența clară, travaliul unui asemenea realism care merge de la spiritual la sensibil.

Independent de aceste motive străine de natura contemplației însăși, viziunile sînt și expresia elementului liric al extazului. Provin din ei pe aceleași căi pe care le vom indica pentru extazul muzical.

Atunci cînd misticul își găsește astfel satisfacerea profundă a tendințelor sale intime, viziunea este căutată și cultivată. O vedem cum se dezvoltă pornind de la o schiță confuză, spectacol foarte interesant, din care am dat cîteva exemple. Contribuie aici starea de obnubilație, pe de o parte, dirijarea atenției, intenția, pe de altă parte. După cîte știu eu, contemplația muzicală nu-și stabilește un asemenea obiect, nu se orientează metodic spre plastică, iar plăcerea muzicală nu-și propune să ofere și să dirijeze viziuni. Nu există în cazul ei opțiune simbolică, nici doctrină de ilustrat. Ceea ce constituie o mare diferență.

Întilnim la mulți oameni tendința de a construi în legătură cu muzica o interpretare, o știință, un obiect. Această atitudine intelectualistă trebuie s-o analizăm acum.

Sîntem meniți semnificației și inteligibilității. Într-un haos de impresii, căutăm o schemă pentru a ne orienta. Întrucît nu este haos, muzica ne orientează către o schemă. În loc să rămînă imanentă muzicii, schema aceasta se poate înălța în fața spiritului ca un fel de simbol.

În legătură cu simfoniile lui Haydn, Grétry spunea că muzica instrumentală este un fel de muzică vocală care se ignoră. Ea este făcută pentru cuvinte, pe care le așteaptă. Muzicianul se inspiră dintr-un poem virtual sau latent, pe care ar trebui să-l elibereze și să-l facă limpede, pentru a da operei muzicale întreaga ei strălucire, întregul ei accent[51]. Ar exista

astfel, în spatele simfoniei, un poem simfonic latent[52]. Și, dacă pentru mulți inși teoria este falsă, ea este și adevărată pentru mulți. Aici se aplică profunda doctrină a lui Kant cu privire la Ideile estetice.

„Ideea estetică este o reprezentare a imaginației, asociată cu un concept dat și legată de o asemenea varietate de reprezentări puse în joc, încît nu-i putem găsi expresia care să indice un concept determinat ; ea adaugă la acest concept multe gînduri inexprimabile, cărora sentimentul le animă facultatea de a cunoaște și le înviorează litera prin intermediul sufletului."

Ea constituie un efort de a exprima ceea ce este inexprimabil în dispoziția spirituală în care ne pune o anumită reprezentare. Ea nu ajunge nici la formularea logică, nici la formularea verbală. Dar cuprinde multe gînduri confuze. Și îi deschide spiritului perspectiva unui cîmp imens de posibilități.

Iată motivul pentru care spunea Schopenhauer că imaginația este ușor trezită de către muzică, datorită însăși generalității ei. Ea caută să dea o înfățișare acestei circulații a spiritelor, s-o întruchipeze într-un simbol. La fel ca în cazul definiției și al imaginilor. Imagini fără număr și inadecvate tind să realizeze un concept[53].

În legătură cu simfoniile lui Beethoven, Schopenhauer scrie : „Sîntem dispuși întotdeauna să conferim o realitate celor auzite, să îmbrăcăm aceste forme, cu ajutorul imaginației, în carne și oase și să vedem în ele tot felul de scene din viață și din natură. Dar așa nu ajungem, în fond, nici să le pricepem mai bine, nici să le gustăm mai mult, și nu facem decît să le împovărăm cu un element eterogen și arbitrar ; de aceea este preferabil să înțelegem această muzică în toată puritatea ei nemijlocită"[54].

Un întreg grup de teoreticieni insistă asupra caracterului simbolic al muzicii. Ea este deo-

potrivă simbol al vieții interioare și al vieții cosmice. Formele ei exprimă mișcarea și devenirea acelor „gestaltlos gestaltenden Lebensgrundes", elanul vital, viața însăși [55]. De unde inevitabilul apel la imagini, la ideile care, în ordine conceptuală, exprimă același fond.

Interpretarea intelectuală s-ar naște, deci, din forța expresivă a muzicii, care depășește cu mult sfera afectivă. Ea ar fi cumva unul dintre atributele substanței muzicale ; ea traduce îndatorirea spiritului de a se alătura afectivității, pentru a încerca să epuizeze inepuizabilul dat muzical.

S-ar putea imagina și un alt proces de intelectualizare, acela sugerat de Nietzsche în legătură cu *Tristan*.

Din străfundul „nopții nemărginite a lumilor", pentru a nu ne cufunda în ea, să construim mitul, aventura.

Între această muzică și emoția noastră muzicală cea mai înaltă se interpun mitul tragic și eroul tragic, simboluri ale muzicii. Forța apolinică reînvie individul aproape zdrobit. Tabloul simbolic al mitului ne salvează de revărsarea dezordonată a voinței inconștiente. Lumea sunetelor înaintează spre noi sub forma unei lumi plastice în care s-ar afla sculptată aventura. Iluzia apolinică ne descătușează de opresiunea și de pletora dionisiacă.

Aparențe fără de număr ar putea fi succesiv pretextul aceleiași muzici, fără a ajunge vreodată să-i epuizeze substanța ; ele n-ar fi niciodată decît figurile simbolice ale muzicii [56].

Iată cum — prin al doilea dintre aceste mecanisme — se apără misticul împotriva Dumnezeului inefabil cu ajutorul Dumnezeului determinat. Iată cum, pentru a scăpa de întuneric și de abis, acceptă sau provoacă el limpezile viziuni eliberatoare.

Iată cum — prin întîiul dintre aceste procese — extazul liric, obscuritate și revelație, declanșează din contemplația obscură o intuiție

de o bogăție inefabilă : exaltarea confuză se iluminează în interpretare spirituală.

Exaltare în care se unifică muzicalitatea sentimentului și abstracția unei gîndiri care nu păstrează din imagini și din forme decît rezonanța lor supralogică și atitudinea de cunoaștere orientată către obiectivitate, către interpretarea ontologică : conștiință cosmică și supralogică, sinteză de negativitate și de pozitivitate.

Comprehensiunea este apropiată de extaz : ea se revarsă sub formă de viziuni intelectuale. Exaltarea afectivă pretinde că înțelege, și mai cu seamă entuziasmul care se dublează ca forță și ca ușurință. Orice forță deschide o perspectivă. Dintr-un sentiment profund, ni se pare că vedem totul.

Astfel se construiește elementul simbolic al muzicii pure, la toate treptele lui de înălțime și de complexitate, începînd cu istorioara personală și sentimentală și sfîrșind cu aventura cosmică, susținută de structura dramatică a muzicii : expunerea, dezvoltarea, conflictul temelor.

Din adîncul muzicii, omul înalță o perspectivă care, prin însăși imprecizia ei, îi pare că ordonează multe lucruri. Muzica îi pare că închide, în rețeaua unei scheme afective, o multitudine de gînduri ; iar atunci cînd este strălucită și profundă, ea oferă o viziune a lumii, dă o impresie de inteligibilitate totală. Mulți ajung la infinit prin muzică, precum alții prin extaz.

„Chiar eu mi-am dat seama uneori, acordînd muzicii pe care o ascultam o atenție egală cu complexitatea ei, că, într-un fel, nu mai percepeam sunetele instrumentelor ca pe niște senzații ale urechii mele. Simfonia însăși mă făcea să uit de simțul auzului. Ea se transforma cu atîta promptitudine, cu atîta exactitate în ade-

văruri însuflețite, în aventuri universale, sau și mai mult, în combinații abstracte, încît nu mai aveam cunoștință de intermediarul sensibil, sunetul“ [57].

Sau și mai mult, muzica și arhitectura „nasc în noi, prin mijlocirea numerelor și a raporturilor de numere, nu un basm, ci puterea aceea ascunsă care făurește toate basmele. Numerele înalță sufletul la treapta creatoare, îl fac sonor și fecund. Armoniei materiale și pure pe care ele i-o transmit, sufletul îi răspunde printr-o abundență inepuizabilă de explicații și de mituri născute fără efort ; pentru emoția de neînvins pe care formele calculate și justele intervale i-o impun, el creează o infinitate de cauze imaginare care-l fac să trăiască mii de vieți rapide și îmbinate admirabil.

Un trup frumos este un detaliu al naturii, pe care artistul l-a reținut în mod fericit... Dar muzica și arhitectura ne fac să ne gîndim la cu totul altceva decît la ele însele ; în mijlocul lumii acesteia, sînt un fel de monumente ale altei lumi. Par hărăzite să ne amintească direct, una formarea, cealaltă ordinea și stabilitatea universului. Construcțiile spiritului, iată ce evocă ele“ [58].

În cazul muzicianului, această producție inepuizabilă de iluzii magice, această mișcare de expansiune se întrerupe destul de repede. Îndepărtîndu-ne de sine, muzica ne readuce la sine.

Imaginile și ideile se neutralizează : aparențe fără de număr pot să treacă pe dinaintea aceleiași muzici fără s-o exprime, nici s-o epuizeze. La ce bun aparențele fără de număr ? Mișcarea însăși a muzicii le absoarbe și le dizolvă.

Arta produce liniște interioară, ea domolește tumultul pe care l-a stîrnit. Operele importante au în primul rînd ca regulă să facă imaginația să revină la ele, s-o limiteze la contururile lor, s-o fixeze și, în sfîrșit, s-o istovească

și s-o adoarmă printr-o percepție suverană. O dată în plus, putem urmări aici lecția misticismului.

S-a vorbit de viciu literar, de intruziune a literarului în muzical : [59] „Ce vor acești raționaliști care vor cuvinte pentru a explica operele muzicale și care nu se pot deprinde cu ideea că ele nu au nici o semnificație expresibilă ? Vor să coboare această limbă mai bogată la nivelul unei limbi mai sărace și să prefacă în cuvinte ceea ce disprețuiește cuvîntul ? Sau sînt incapabili să simtă fără ajutorul cuvintelor“ [60] ?

„Ei plasează valoarea și esența muzicii în sentimente de domeniul emoției pure și al reveriei cu imagini, pentru care muzica nu este decît un prilej. Un om de litere, rătăcit în critica muzicală, mărturisea deschis, nu de mult : Îi detest pe cei ce nu găsesc în muzică decît îmbinare de note, solfegiu, armonie și tehnică orchestrală. Tot ceea ce nu se raportează la psihologie, la descrierea sentimentelor, la emoții, nici la stări sufletești, provocate de spectacolele naturii, nu este ca și cum aceasta n-ar exista“ [61] ?

Eufonia vagă și difuză pe care o oferă muzica ar fi deci pretext pentru efuziuni lirice în sufletele insuficient dotate. Ele simt intr-adevăr ceva, dar nu disting foarte bine. Iată de ce își imaginează din abundență. Mulți inși iubesc astfel muzica prin exaltare verbală, cuvinte prost definite și sentimente prost delimitate. În vreme ce muzicianul „caută o materie sonoră, prelucrată pe un plan strict muzical.“

Critica vizează, fără îndoială, mulți profani, iar viciul pe care ea îl denunță există cu siguranță. Mulți inși substituie emoției muzicale un succedaneu intelectual.

Cred, totuși, că observațiile mele anterioare rămîn valabile și că interpretarea simbolică

intervine adesea la muzicienii înșiși, la ascultători ca și la creatori. Ea susține și prelungește emoția strict muzicală din motivele pe care m-am străduit să le analizez.

Am văzut mai sus că diferitele arte tind uneori să se piardă în muzică. Ar fi lesne să dovedim, pornind de la considerațiile anterioare, incompletudinea muzicii și aspirația ei către alte arte. N-avea dreptate Hegel să spună că muzica reclamă gîndirea și limbajul, că ea simte nevoia să trezească o întreagă lume de realități vii ? Un hegelian ca Vischer precizează această doctrină.

Sentimentul tinde întotdeauna să se depășească pe sine însuși. Deasupra lui plutește o umbră care nu cere decît să se condenseze, să se precizeze : obiectul determinat al sentimentului. Ceea ce explică faptul că dincolo de o frază muzicală ascultătorul deslușește forme vagi alcătuite din amintirile lui, din reprezentările lui personale, și că realizează în felul lui virtualitățile puse la dispoziție de sentiment.

Pe de altă parte, sentimentul pur cheamă în ajutorul său limbajul. Muzica instrumentală se folosește de muzica vocală.

Chiar pentru un Schopenhauer, care-i admite suveranitatea, muzica lasă imaginile să scape și datorită propriei sale plenitudini : din exuberanță și din bogăție și nu, desigur, din nevoia de ceva străin. Cam așa cum lasă Dumnezeul lui Plotin să-i cadă din sîn liniile care desenează lumea.

Într-un fel foarte asemănător, Nietzsche va spune că tragedia nu poate lua naștere decît din geniul muzicii. Visul apolinic nu este decît simbolul extazului dionisiac.

Un Wagner caută arta supremă în sinteza dintre gest, melodie, poezie și cuvînt. Drama integrală, opera de artă supremă este punctul ideal în care poezia și muzica se întîlnesc și se asociază.

Putem spune din nou aici că fiecare artă le exclude și le reclamă pe toate celelalte, fie pentru a se completa, fie pentru a se afirma în integralitatea ei. Fiecare artă constituie un aspect și un moment al artei. Poate fi luată în sine și ca un ansamblu care își este suficint sieși. Dar include în ea nevoia de toate celelalte arte. Hegel, Schopenhauer și mulți alții n-au avut dreptate să construiască o ierarhie și să așeze în vîrf o artă supremă. În realitate, arta supremă, oricare ar fi ea, reclamă la rîndul ei toate celelalte arte.

NOTE

1 Despre „Snobul documentat" în muzică, vezi Camille Mauclair, *La religion de la musique*, p. 84.

2 Vezi cu privire la această chestiune Jaques-Dalcroze, p. 200. El distinge ritmici lipsiţi de simţ melodic, unii fiind nişte motori care realizează ritmul cu ajutorul vocii şi al trupului, alţii nişte abstracţi care-l înţeleg fără să-l realizeze; auditivi sensibili la sunete izolate, la melodie, la armonie; auditivi ritmici; intelectuali capabili să coordoneze şi să analizeze.

3 Analiza mea întîlneşte aici pe aceea a lui Hegel care, în ale sale *Prelegeri de estetică*, distinge: a) plăcerea sunetelor în ele însele sau a melodiei; b) plăcerea raţională a cursului melodic şi armonic al sunetelor; c) elanul, forţa elementară şi fascinantă a muzicii, încărcată de afectivitate mai mult sau mai puţin profundă.

4 Vom găsi în lucrarea lui Seashore o expunere foarte minuţioasă a tuturor elementelor din care se compune talentul muzical şi nişte profiluri foarte caracteristice ale unor studenţi de la Conservator.

5 Vezi cu privire la această chestiune Seashore, pp. 163 şi urm.

6 Analizînd tipurile muzicale (p. 232), Seashore deosebeşte: a) tipul senzual: imagerie realistă şi luxuriantă: „It is the life of the impressionist, an effervescent life of the moment, reverberant in sensations and images" („Aceasta este viaţa impresionistului, o viaţă efervescentă de moment, plină de senzaţii şi de imagini".); b) tipul intelectual: forţă rece de construcţie, dominînd senzaţiile şi sentimentele; c) tipul sentimental: tendinţa de a idealiza experienţa sub formă de sentimente superioare; d) tipul impulsiv: emoţional, discontinuu; e) tipul motor; imaginaţie practică şi mecanică. Bineînţeles, aceste tipuri diferite se pot combina. Vezi şi Weld.

7 Las deoparte pentru moment inabilitatea motrice şi lipsa de coordonare a mişcărilor şi a senzaţiilor. Las deoparte şi chestiunea testelor muzicale. Seashore propune un întreg joc de teste care se clasifică astfel: a) teste senzoriale (abilitatea auzului); b) motrice; c) mnezice, de imaginaţie, intelectuale; d) afective (capacitatea de a simţi muzica). Fiecare grup cuprinde diferite teste; primele două grupuri, de pildă, studiază simţul înălţimii, al intensităţii, al măsurii. Vezi şi testele muzicale ale lui Jaques-Dalcroze, p. 22. Despre testele muzicale în general, vezi: Seashore, *A vocational guidance in music (J. of applied Ps.*, 1915, I, pp. 343—348); *The measurement of musical talent (The mus. Quarterly*, 1915, I, pp. 129—149); *Psych of mus. talent*, Boston, 1919; *The tonoscope (Ps. Rev. Mon*, seria 69, 1914, p. 157); *Correlations of factors in mus. talent and training (Ps. Rev. Mon.*, seria 90, 1918). — Rupp, *U. die Prüfung musikalischer Fähigkeiten (Z. f. ang. Psych.*, 1914). — Max Schoen, *The validity of tests of musical talent (J. of. comp. Psych.*, III, 1923). Despre corelaţia dintre muzică şi alte aptitudini, vezi R. Miller, *Musikalische Begabung und ihre Beziehungen zu sonstigen Anlagen (Z. f. Ps.*, 1925, XCVII, pp. 191 şi urm.).

8 Dupré, *Le langage musical*, p. 126.

9 Vezi L. Bianchi, *La fonction musicale du cerveau et sa localisation (Scientia*, XVI, 7, 1922).

10 *Traité* de Sergent, I, p. 38.

11 Hanslick, p. 170. „Pentru stări de beatitudine e nevoie doar de slăbiciune; ascultarea cu adevărat estetică este o artă".

12 Cf. Wallaschek, *Psychologie und Pathologie der Vorstellung*, p. 134.

13 Bernard Leroy, *Journal de Psychologie*, 1920, p. 280.

14 *Paradis artificiels*, p. 80.

15 Şi Stendhal adaugă: „Dacă sufletul nu este stăpînit de o pasiune, muzica te face să visezi altceva. La Napoli, acesta era mijlocul de a-i înarma pe greci". *(Amour*, p. 22). Ştim că Darwin se plîngea că muzica îl oboseşte, făcîndu-l să se gîndească prea intens la obiectul cercetărilor sale. Vezi Paulhan, *L'invention*, p. 22.

16 Traducîndu-şi experienţa, unul dintre subiecţii mei, d-ra A.D., îmi scrie: „În legătură cu imaginile pe care mi le sugerează muzica, am impresia că pot trage următoarea concluzie: văd peisaje sau încerc anumite sentimente, pentru că iubesc peisajele sau mă complac în asemenea

sentimente. Un altul își va imagina o sală de bal și va dori să danseze, pentru că-i place dansul. Ne place deci să regăsim în muzică expresia vieții sau, mai bine zis, ceea ce iubim cel mai mult în viață".

17 Era Stendhal capabil s-o aprecieze? El avea, fără îndoială, false percepții ale formelor. L. de La Laurencie amintește pe drept cuvînt de aprecierea lui eronată cu privire la scena tenebrelor din *Moise* de Rossini. Abundența de idei pe care o semnalează el se reduce la o aceeași succesiune rapidă de note, repetată de douăzeci și șase de ori. Și totuși Stendhal a scris uneori pagini foarte exacte despre muzică; vezi cartea mea, *La Psychologie de Stendhal.*

18 Sully Prudhomme, *Expression dans les beaux-arts*, p. 116.

19 Paul Valéry, *Propos et souvenirs (Revue de France*, 1 oct. 1925).

20 *Lettre sur les sourds et muets*, I, p. 408.

21 *La religion de la musique*, pp. 39 și urm.

22 Ibid., p. 38.

23 *La Psychologie de Stendhal*, p. 198.

24 *Varieté*, p. 96.

25 Stumpf, *Singen und Sprechen*, *Z. für Psychol.*, XCIV, 1924, p. 21. „Și în cazul muzicii se poate întîmpla să ne cufundăm într-o melodie ca atare, în această formă de sunete și în vraja ei, fără să ne gîndim dacă este cîntată încet sau tare, cu sunete înalte sau joase, la stînga sau la dreapta noastră".

26 Paul Valéry, *Eupalinos*, p. 84.

27 Vezi Delacroix, *La Religion et la Foi*.

28 Wagner, *Oeuvres*, trad. Prudhomme, vol. X, p. 47. Avem două versiuni ale acestei nopți de insomnie la Veneția, în care cîntecul și noaptea, „visul nocturn și muzical", iluminează Veneția zilei. În *Ma vie*, III, Wagner prezintă lucrurile într-un mod mai puțin stilizat și nu face teoria impresiei resimțite. Melopeea gondolierilor îl impresionează în asemenea măsură încît îi este imposibil să-și fixeze în memorie cele cîteva note, fără îndoială foarte simple, care o articulau. Într-o altă zi, melopeea îi face o impresie foarte vie și Wagner nu reține din ea decît o parte. „Senzațiile pe care le-am încercat acolo au fost caracteristice și nu s-au șters tot timpul șederii mele la Veneția; ele au rămas în mine pînă la terminarea actului al doilea din *Tristan* și poate că mi-au sugerat tonurile jalnice și tărăgănate ale fluierului de la începutul actului al treilea".

29 Observație incontestabilă, pentru care ar fi lesne de furnizat probe. Le vom găsi în Paulhan, *L'invention*, p. 23. În *La logique des sentiments*, p. 141,

Ribot dă un foarte interesant exemplu de asemenea transpunere.

30 Ribot, *L'imagination créatrice*, p. 181.

31 Vezi MacDougal *(Psych. Rev.*, 1898, p. 463).

32 Vezi și (în *Logique des sentiments*, p. 146) observația lui Combarieu, care acuză imagini vizuale cu ocazia audițiilor.

33 Vezi și Gilman, *Musical Expressiveness (American Journal of Psychology*, 1891—1892, p. 559 și 1892—1893).

34 În aceeași ordine de idei, aș mai putea să semnalez dintre observațiile mele pe aceea în legătură cu Dem., la care, de altminteri, evoluînd o dată cu muzica, asemenea fotisme au urmat după un joc de imagini mai complexe. „Ascultam frazele muzicale și vedeam în același timp derulîndu-se în fața ochilor mei închiși o întreagă serie de imagini aflate mai mult sau mai puțin în legătură cu ritmul și cu melodia; peisaje, amurguri, șarje de cavalerie, cortegii, procesiuni etc... Foarte vii și clare la început, în jurul vîrstei de șaptesprezece ani ele au devenit din ce în ce mai vagi și mai imprecise, astfel încît în jurul vîrstei de douăzeci și doi de ani au fost înlocuite cu un fel de percepție de valuri colorate care se umflau, descreșteau și își schimbau culoarea o dată cu muzica, oarecum în maniera jocurilor de culoare ale lui Loïe Fuller. Deși foarte pronunțată, această rezonanță colorată a muzicii nu era și foarte precisă... Era vorba, ca să zicem așa, de percepția colorată a schemelor dinamice". Am și alte observații, în care subiecții neagă orice legătură între intensitatea fotismului și intensitatea muzicală.

35 Baudelaire, *Première lettre à Wagner (Revue Musicale*, 1923).

36 Wagner, *Ma vie*, III, p. 350; în 1862, la Mainz.

37 Boris de Schloezer, *A. Scriabine*, *Revue Musicale*, 1921, p. 45.

38 Robert MacDougal, *Music imagery (Psych. Rev.*, 1898, p. 467).

39 Vezi observațiile lui Rodin citate de Guerlin, *La couleur*, p. 51. Culoarea lui Tițian nu are un veritabil farmec decît pentru motivul că dă ideea unei suveranități somptuoase și dominatoare. Adevărata frumusețe a colorației lui Veronese vine din aceea că evocă prin finețea reflexului său argintat eleganta cordialitate a serbărilor patriciene. Culorile lui Rubens nu înseamnă nimic în ele însele; strălucirea lor ar fi vană dacă n-ar da impresia vieții, a fericirii, a senzualității robuste.

[40] A se compara cu subiectul citat de Ribot, *Logique des sentiments*, p. 141, care percepe totul sub formă muzicală.

[41] Nu trebuie să uităm acele „imagini latente" pe care Binet le-a descris atît de ingenios.

[42] Iată un exemplu pe care-l reproduc din observaţia d-rei M.L. : „În muzică sunetele se traduc imediat printr-o imagine, imagine care este colorată. În *Hercule în grădina Hesperidelor*, de exemplu, începutul bucăţii se traduce prin viziunea a trei tinere înfăşurate în voaluri albe şi cu mers cadenţat. Totuşi, fiecare dintre personaje nu are decît o singură nuanţă. Aşa se face că Hercule va fi galben în mod uniform : blana cu care este acoperit va fi la fel ca restul trupului. Dar poate că se întîmplă aşa deoarece atenţia mea este atrasă de piele şi nu se ocupă cîtuşi de puţin de restul personajului ? Figura este în general vagă şi imprecisă. În ce le priveşte pe tinerele femei, văd mai cu seamă stofa albă. Imaginile inspirate de o lucrare, oricare ar fi ea, nu sînt imagini personale provocate de sunete, ci viziunea în imagini a ceea ce, după program, a vrut să spună autorul, iar eu văd pe măsură ce se desfăşoară bucata".

Iată şi alte exemple, luate de la d-ra Fl. : „Ascultînd la Concerts Pasdeloup *Murmurele pădurii* de Wagner, am văzut limpede copaci verzi, adică stejari şi ferigi ; stejarii erau de înălţime obişnuită ; ferigile atingeau uneori trei sau patru metri. Le vedeam foarte limpede şi vedeam crengile stejarilor legănîndu-se încetişor. Exista mai cu seamă, exact în faţa mea, un stejar destul de gros, era cel pe care-l distingeam cel mai bine ; notez asta pentru că la un moment dat am auzit (lăuntric) cum cîntă o privighetoare ; privighetoarea se afla în stejar ; n-o vedeam, dar *ştiam* că stătea cocoţată în copac, pe o ramură destul de înaltă ; şi mai *ştiam* că pasărea era o privighetoare, întrucît cîntecul ei simplu ca o ruladă era cel pe care-l aud de obicei atunci cînd citesc într-un roman oarecare că «privighetoarea îşi rostogoli cîntecul pur şi suav etc...» M-am gîndit că privighetoarea trebuie să fie negru cu galben, dar n-o vedeam.

Cîntînd *Sfîntul François de Paule mergînd pe valuri* de Liszt, am văzut o formă omenească îmbrăcată într-o lungă tunică albă care mergea lent şi ritmic pe valuri de un cenuşiu întunecat ; marea era relativ calmă. Totuşi imaginile mele au fost mai puţin limpezi ca de obicei şi n-am putut să disting trăsăturile aceluia care mergea pe ape".

Iată, la un compozitor, o observaţie în care se amestecă impresiile din afară, o stare afectivă de angoasă şi caracterul muzicii însăşi. George Sand ne povesteşte că, surprinsă împreună cu copiii ei de o furtună în insula Majorca, l-a găsit la întoarcere pe Chopin ocupat chiar atunci să improvizeze un preludiu : „Se vedea înecat într-un lac ; picături grele şi îngheţate de apă îi cădeau ritmic pe piept şi, cînd l-am pus să asculte zgomotul picăturilor de apă care într-adevăr cădeau ritmic pe acoperiş, a negat că le-ar fi auzit". *(Histoire de ma vie*, X, p. 193).

[43] Diderot, *Leçon de clavecin*, XII, p. 491. Vezi interesanta observaţie comunicată de Wallaschek, *Psychologie und Pathologie der Vorstellung*, p. 120.

[44] Baldensperger, *Sensibilité musicale*.

[45] Cf. Otto Ludwig (citat de Müller-Freienfels, II, p. 152) : „Pe cînd ascultam o melodie de Beethoven, mi-a apărut în faţă această imagine, într-o lumină de nuanţă purpurie, ca într-un foc bengal, o formă aflată în contradicţie cu mişcările sale, fără să-mi dau seama ce este această formă, nici ce face ea. Lucrul mi s-a limpezit abia pe parcurs, în vreme ce se configura povestirea, în vreme ce voinţa mea şi toate acţiunile mele erau liniştite şi pasive".

[46] Vezi şi cazurile citate de Weld. Vezi o remarcabilă observaţie a lui Wallaschek, p. 120 (Cf. Müller-Freienfels, I, p. 170).

[47] Edition Bouvier, I, p. 181.

[48] Schumann, *Gesammelte Schriften*, I, p. 109.

[49] Baudelaire, *Art romantique*, pp. 211 şi urm.

[50] Prin însăşi natura sa, emoţia „depăşeşte". Se întîmplă în sfera senzorială ceva asemănător cu ceea ce se întîmplă în sfera motrice sau cenestezică. Sinestezia are acest sens profund. De remarcat faptul că majoritatea sinesteziilor au o bază afectivă ; numai noi nu sîntem capabili întotdeauna s-o regăsim. O impresie vie asaltează diferitele zone ale sensibilităţii. Nu este nevoie să recurgem la analogia afectivă.

[51] În aceeaşi ordine de idei, Saint-Saëns scria în legătură cu Liszt *(Harmonie et Mélodie*, p. 167) : „Cu cît este mai mare farmecul atunci cînd la plăcerea pur muzicală vine să se adauge plăcerea imaginaţiei străbătînd fără să ezite o cale determinată şi ataşîndu-i muzicii o idee, lucru pe care ea îl face, orice s-ar fi spus, atît de lesne ! Toate facultăţile sufletului sînt puse simultan în joc, şi în acelaşi scop. Văd bine ce cîştigă arta aici, îmi este imposibil să văd ce pierde". Muzica cu program este tocmai acea „exploatare preconcepută a posibilităţii de a trezi în ascultător, cu ajutorul elementelor expresiei muzicale, unele

asociații de idei determinate". (H. Riemann, *Geschichte der Musik*, 1901).

52 Berlioz credea că simfonia poate fi altceva decît dezvoltarea instrumentală de motive și de teme muzicale. „El vroia s-o transforme în dramă și, ca moștenitor prezumtiv al lui Beethoven, cum îl numise Liszt într-o seară, încerca să continue opera emancipatoare a nemuritorului autor al *Simfoniei a noua*". (L. de La Laurencie, p. 305).

53 I, 273.

54 III, 266.

55 Lazarus, Carrière. Așa se întîmplă cu toate felurile de muzică. Tagore, care nu înțelege muzica noastră, a Occidentului, și care-i reproșează că „este împletită cu viața materială", scrie despre melodiile hinduse: „Ele se ridică deasupra planului vieții cotidiene; ne transportă în străfundurile compasiunii ori ne fac să planăm peste culmile regiunilor foarte înalte; funcția lor este să atingă în noi inexprimabilul, tainicul, impenetrabilul, acele zone ale sufletului în care credinciosul își poate afla sanctuarul, iar epicureul boschetul său, dar în care nu există loc pentru omul lumii agitate". *Souvenirs*, p. 162.

56 *Nașterea tragediei*. În *De la Apollo la Faust*, Ed. Meridiane, București, 1978.

57 Valéry, *Eupalinos*, p. 84.

58 *Eupalinos*, p. 83.

59 A. Coeuroy, *Revue Musicale*, 1 nov. 1925 și *Journal de Psychologie*, 1926, nr. 1.

60 Wackenroder, citat de Coeuroy, *Revue Musicale*, 1925, p. 57.

61 A Coeuroy, *Revue Musicale*, p. 55.

Capitolul III

ARTA POETICĂ

Artele cuvîntului fac apel la elemente afective și logice, muzicale și plastice.

Aici sunetul nu mai prezintă valoare prin el însuși, ca în muzică. Frumusețea lui proprie, aptitudinea de a intra într-un sistem melodic sau armonic se retrag pe planul al doilea, sau cel puțin nu se manifestă niciodată decît în concordanță cu un alt factor. Fie că este vorba de înălțime, de timbru, de durată, de intensitate, toate aceste elemente nu devin expresive și nu-și capătă deplina valoare artistică decît ca expresie a unei idei verbale, în concordanță cu ea, și cu condiția să constituie figurarea ei sensibilă exactă.

Limbajul natural al emoției (adică emisia verbală care o însoțește și care nu înseamnă altceva decît expresia ei directă și nemijlocită) este puternic și sărac. Arta îl utilizează uneori, dar incidental. Singur, el este incapabil să constituie o artă.

Limbajul natural al convenției, sunetul intelectualizat, este bogat și variat, dar numai întîmplător expresiv din punct de vedere emoțional. Semnul dispare în spatele semnificației.

Depășind cu mult domeniul limbajului, arta a creat cu ajutorul scării sunetelor muzicale o întreagă lume sonoră; făurind o limbă, mu-

zica s-a pregătit în același timp s-o pună în slujba emoției, să facă din ea un mijloc de exprimare.

Artele fonetice înseamnă toate acestea: formă verbală pe care o capătă o emoție care se observă pe sine; la jumătatea drumului dintre muzică și limbajul intelectual; oscilînd între aceste două limite; uneori, la anumiți artiști și în anumite epoci, foarte aproape de a nu fi decît un joc de forme sonore; alteori, foarte aproape de a se pierde în intelectualitatea discursului logic.

Am studiat mai înainte ritmul în generalitatea lui și nu avem intenția să revenim. A supune limbajul unui ritm potrivit și expresiv, iată prima strădanie a artistului care lucrează asupra cuvintelor. Vorbirea comună constituie o înșiruire de lungi linii nevertebrate ale căror diverse elemente au, din punctul de vedere al duratei, o importanță relativ asemănătoare, dominată de mici culmi; pauza vocii marchează în aceste cazuri opriri și lungiri momentane. Sunetele se mișcă de-a lungul unei scări restrînse, uniforme și monotone. Silabele mai puțin intense vin să se grupeze sub autoritatea unei silabe tonice. Dar poziția tonicelor nu corespunde unei ordini foarte regulate. Emoțiile care străbat acest limbaj introduc în el variații bruște și uneori schițează o formă ritmică.

Ritmul vorbirii utilitare este în același timp mecanic, afectiv și logic.

Vorbirea folosește sistemul fonetic al unei limbi date. Exploatează diferențele fonice care alcătuiesc și disting cuvintele. Ea pune în joc elementele tradiționale a căror mînuire subiectul vorbitor o deprinde încă de la începutul educației lui verbale. Sistemul fonemelor, cu caracterele lor proprii de durată, de înălțime,

de intensitate, de timbru, este instrumentul la care cîntăm pentru a articula cuvintele limbii. Succesiunea și intensitatea inegală a eforturilor expiratorii și a procedeelor de articulare, sub imperiul sistemului fonetic propriu fiecărei limbi, stabilesc diferențieri prealabile în aparenta continuitate auditivo-motrice; așteptînd să intervină sensul. În același timp, în lanțul acustic există intensificări și atenuări.

Vorbirea este mai întîi de toate un mecanism care se supune îmbinării complexe a expirației cu fonația și cu articularea. Conform sinergiei acestor funcțiuni, în interiorul substanței fonice se constituie grupări de respirație; fluxul sonor se decupează și se organizează. Dizartriile, oriunde s-ar afla sediul leziunii de care ele depind, manifestă tulburarea acestor sinergii funcționale pe care se bazează echilibrul elementar al vorbirii.

Dar vorbirea nu este un simplu mecanism. Ea se desfășoară sub autoritatea inteligenței și sub impulsul afectivității. Vorbirea noastră este susținută de o intenție care o domină, o pregătește, o verifică. În ea se conturează tipare și accente de inteligibilitate, tipare și accente de afectivitate.

Este adevărat că sentimentele, gesturile și vorbele noastre capătă, sub influența emoției, o înfățișare ritmată care le orientează către artă, și nu doar în conformitate cu durata, ci și cu intensitatea, cu înălțimea și cu timbrul?

Știm din experiență că o emoție poate să provoace variații în intonație, chiar dacă este prea slabă pentru a determina un gest oarecare. S-au studiat îndeaproape, ca urmare nemijlocită a emoției, modificările de emisie și debit, de durată, de intensitate, de înălțime pe care le provoacă frecvența și amplitudinea respirației, modificarea de tensiune a coardelor vocale, în același timp cu modificările în con-

ținutul discursului : alegere a cuvintelor, ordine a cuvintelor, structură a frazei.

Intonația afectivă alcătuiește, împreună cu intonația logică, viața discursului. Din mișcările și din inflexiunile vocii, la fel ca din figurile unui dans și din vraja unei melodii, emană un fel de fascinație. Există un cîntec al limbajului, o muzică a discursului care urmează variațiile gîndirii inefabile și care precizează în chip straniu generalitatea nedeterminată a conversației curente.

Dar dacă emoția obișnuită introduce în discurs un principiu de ordine și de diversitate, îi conferă ea, *ipso facto*, și un caracter estetic ?

Am examinat mai sus doctrina lui Spencer și felul cum, după el, declamația, recitativul și, în fine, muzica s-ar trage chiar din vorbire, prin simpla amplificare și sistematizare a fenomenelor vorbirii. Am examinat și toate dificultățile pe care le întîmpină teza lui în ceea ce privește originea muzicii. Care ar trebui să ne fie părerea în ceea ce privește originea artei fonetice ?

S-a căutat uneori în patologia limbajului confirmarea doctrinei care leagă arta verbală de vorbirea emoționată. La agitați, se poate întîmpla ca discursul să îmbrace o formă declamatorie, emfatică, teatrală. Bolnavul ridică vocea, vorbește ca un orator, cu accente patetice, cu inflexiuni variate de intonație. El poate merge pînă la a-și cînta discursul, cîteodată rimat. Avem de-a face cu versuri, sau cu versuri libere, sau cu o proză cadențată, scandată : [1]

„Vezi blîndul meu stăpîn
Mă prosternez în fața ta
Cad în genunchi.
Mă prosternez în prezența ta
Iubesc divina ta știință
Iubesc înțeleptul tău cuvînt
Să mă primești dacă ar fi cu putință

Să mă primești în templul tău sfînt.
Cu toții ne-am regăsi
Glasurile sublime
Să te cîntăm
Să te lăudăm
Să te rugăm fără încetare
De-a pururi."

Așa este și „litania declamatorie" a lui Chaslin [2]. Ant., dement precoce, debitează uneori fraze cu totul incoerente, pe un ton declamatoriu și convins care, dacă nu s-ar auzi cuvintele, ar putea să facă impresie. Fizionomia lui denotă emoții nu foarte profunde, chiar dacă ele există.

Așa este și verbigerația lui Kahlbaum. Bolnavul declamă fără întrerupere, pe un ton teatral și patetic, aceleași fraze, adeseori cu totul nesemnificative, iar uneori cuvinte goale de sens.

De asemenea, putem observa cîteodată la cei ce se cred persecutați un fel de incantații ritmate care însoțesc anumite cuvinte sau anumite fraze intercalate în discurs.

Mai interesant și mai semnificativ încă este fenomenul glosolaliei. Fără intenția de a trata în sine acest subiect, pe care l-am abordat cu alt prilej [3], putem cita cîteva exemple deosebit de edificatoare.

Antoine Court descrie o reuniune organizată în cinstea prezicătoarei Thibaude : [4] „Curînd, duhul revelației pune stăpînire pe ghicitoare ; ea cade în extaz ; sînt atenți cu toții, într-o tăcere religioasă. În fine, ea deschide gura și începe cu elogiul predicatorului (Court)... După aceea a cîntat, a vorbit într-un limbaj de neînțeles, a versificat, și nici unul dintre cei șaptesprezece participanți la mica adunare n-a rămas fără cupletul lui în versuri. Îmi mai amintesc de primele două rostite pentru soțul ei și de altele două, pe care le-a spus adre-

sîndu-se unui anume Raud, ale cărui sentimente, fără îndoială, nu-i fuseseră întotdeauna favorabile... Soţul ei era vîrstnic şi avea părul cărunt. Ea i s-a adresat în următorii termeni :

Şi tu, bietul meu albicios,
Vorbesc cu tine în mod serios.

Apoi, întorcîndu-se spre Raud şi apucîndu-l de păr, i-a spus :

Tu, cu părul tău îmbîrligat,
Vei avea totdeauna spiritul cocoşat.

Eleganta ei vervă era atît de însufleţită, încît, aşa cum ziceam, tuturor celor din adunare li s-a făcut cinstea unui cuplet aparte. Nu-l recita, ci îl cînta, pe o arie mai degrabă melodioasă decît ritmată."

Putem compara cu acest exemplu, deja vechi, o descriere mai recentă a lui H. Bois [5]. Subiectul începe să vorbească sau să se roage pe tonul obişnuit, apoi vocea se înalţă şi se amplifică, braţele gesticulează în cadenţă, ritmul se fixează, scandînd frazele care capătă aspectul sau sonoritatea aşa numitului „plainchant" *.

„Pe cînd se ruga, povesteşte Gardale, el (James Mac-Donald) a început să vorbească în diverse limbi ; după o clipă, discursul lui a devenit un cîntec, sau mai degrabă o cantilenă, mereu în aceaşi limbă" [6].

D-ra Smith, subiectul lui Flournoy, se simte adeseori împinsă, fără voie, să vorbească în distihuri rimate, de cîte opt picioare, pe care nu le premeditează, cel puţin după spusele ei, şi de care nu-şi dă seama decît în clipa cînd le-a rostit [7].

Court judecă la valoarea lor reală versurile d-nei Thibaude. Ce ne comunică însăilările pe

* Muzică vocală rituală, monodică, a liturghiei catolice.

care tocmai le-am citat şi multe altele, pe care ne-am abţinut să le cităm ?

Există în suprarealism forme inferioare de glosolalie, un efort către limbaj şi împotriva limbajului, strădania de a exprima inefabilul, confuzia fără cuvinte, efuziunea mistică. De unde beţia sunetelor stranii sau confecţionarea elementară a unui pseudolimbaj, ritmat cu ajutorul largilor tipare ale sentimentului : totul într-o stare de excitaţie, de entuziasm, de extaz şi de ameţeală care înlătură orice control şi înalţă la rang de realitate suverană vorbirea descătuşată [8].

Intervin aici tiparele marilor sentimente confuze şi monotone ; e un limbaj afectiv cu violenţa lui, cu excesele, cu exaltarea şi cu destinderea lui, cu insistenţele, cu repetiţiile, cu sărăcia, cu monotonia lui. O verbigeraţie, opusă graiului bogat, nuanţat şi fin al inteligenţei.

Intervin şi deprinderile fonetice ale subiectului. Întîlnim în vorbirea lui glosolalică procedeele ritmice ale propriei limbi, sau procedeele limbii pe care se străduieşte cu stîngăcie s-o imite : de pildă copilul care începe să îngaime şi care manifestă, înaintea cuvintelor propriu-zise, ceea ce s-a numit sentimentul cuvîntului.

Intervine nevoia de ritm, pentru a te regăsi într-însul şi pentru a nu te pierde în harababura de nepătruns a limbajului.

Intervine, în sfîrşit, forţa ritmului, căreia oratorul i se supune primul şi care îi slujeşte oarecum de trambulină pentru intervenţia lui, succesiv. Intervin, de asemenea, un plan şi un calcul. Căci subiectul nu este în întregime liber. El se supune involuntar şi inconştient, am spus, deprinderilor fonetice dintr-o anumită limbă şi are în vedere, mai mult sau mai puţin conştient şi voluntar, un gen special de cuvinte, gen căruia i se potriveşte, în spiritul lui, numele de sacru. El suportă fascinaţia

unei forme metrice care i se impune prin solemnitate. Suportă prestigiul unei limbi solemne şi sacre.

Nu e deci vorba, chiar şi în aceste exemple privilegiate, despre o simplă exuberanţă motrice tinzînd de la sine să devină ritm, despre o simplă descărcare psihică tinzînd de la sine să devină artă.

Subiectul urmăreşte o formulă estetică, nu cu intenţia artei, fără îndoială, ci pentru a satisface exigenţa căreia i se supune.

Acesta va fi în poezia primitivă rolul refrenelor adesea ininteligibile şi al formelor verbale stranii în care izbucneşte plăcerea obscurului şi a excentricului [9]. Aceste excentricităţi fonetice sînt adeseori în legătură cu ritualurile religioase. Ele constituie şi un apel la elementele afective, la inefabil, la ceea ce depăşeşte limbajul obişnuit, dar trebuie totuşi să-şi capete o exprimare [10].

Incantaţia magico-religioasă ne arată cît de mult se potriveşte stilul ritmat cu sufletele naive şi voluntare, convinse că, spunîndu-l, repetîndu-l, făcînd gestul corespunzător, contribuie la realizarea lucrului pe care-l doresc. Acesta este sentimentul primitiv al vorbirii eficiente în chip magic [11]. O descoperire naturală şi spontană care se impune apoi limbajului religios. Dar simţului vorbirii eficiente în chip magic i se adaugă şi i se suprapune simţul estetic al vorbirii armonioase.

Lucrurile se întîmplă aici ca şi în gîndirea magică. Ea îşi are nevoile ei intense, adeseori şi practicile ei extatice, stările ei de vertij. Din dorinţa intensă ţîşnesc mişcări violente şi confuze, care totuşi se sistematizează în sensul obiectului lor ; există un plan de acţiune în dorinţa gîndită şi pronunţată. Apoi magia activă şi creatoare interferează cu magia calmă şi codificată [12].

Formele aritmice şi ritmoide ale limbajului pasionat tind către ritmul şi către muzica limbajului estetic. Arta nu este totuna cu natura. Ea se suprapune naturii. Dacă limba prefigurează forma poetică, mai cu seamă atunci cînd se supune impulsurilor afective ale vorbitorului, arta verbală constă în a stiliza, a norma, a idealiza ritmul natural al limbii.

Dacă poezia este dionisiacă prin originile sale, ea este apolinică de îndată ce se constituie ca poezie. Exuberanţa care face irupţie în cuvinte, violenţa elanului nu creează ritm decît prin prisma unei inteligenţe ordonatoare.

Artistul dă formă acestei materii încă amorfe. Tradiţia şi nuanţele gîndirii individuale se unesc pentru a compune stilul. Rod al unor numeroase încercări şi al unor lungi tatonări, formele gata constituite, conservate prin tradiţie, pîndesc gîndirea suplă şi mobilă, care se apără împotriva lor şi nu le îmbracă decît după ce le-a mlădiat ; asistăm la o permanentă descompunere şi la o permanentă recompunere a formelor. La un neîntrerupt efort către o armonie decorativă, către ritm, către muzică.

Structura fonetică a limbii determină trăsăturile esenţiale ale versului, aşa cum structura morfologică determină literatura. „Acolo unde se dezvoltă spontan şi nu este imitaţia vreunui model străin, metrica se bazează pe stilizarea, pe normarea ritmului natural al limbii" [13]. Iată de ce versul vedic şi vechiul vers grecesc aveau un ritm întemeiat exclusiv pe succesiunea silabelor lungi şi silabelor scurte. Alcătuirea unui vers echivala cu repartizarea vocalelor lungi şi a vocalelor scurte într-o manieră definită. „Tonul care comporta doar o înălţare a vocii şi care nu era însoţit de nici o întărire şi, mai cu seamă, de nici o alungire a silabei nu juca în ritm sau în versificaţie vreun rol apreciabil" [14]. Astfel accentul propriu cuvintelor, care era un simplu accent de înălţime, nu intervenea la nici un nivel.

Vechile opoziţii dintre silabele scurte şi silabele lungi şi ritmul cantitativ dispărînd mai mult sau mai puţin devreme din toate limbile indo-europene, noi metrici s-au constituit pe baza cadenţei, a accentului, a jocurilor de timbru. Cum bine a arătat Grammont, versul nostru a devenit ritmic, deşi a rămas silabic : de unde o anumită discordanţă.

Un vers silabic are un număr fix de silabe, la nevoie cu un punct de reper undeva (cezura emistihului) şi atîta tot. Un vers ritmic are un număr fix de accente ritmice sau de măsuri determinate de ele şi un număr oarecare de silabe. Or, versul nostru clasic are un număr fix de silabe, cu un număr de măsuri care nu este în mod obligatoriu la fel [15].

„Să fii poet înseamnă să exprimi mişcările lirice ale sufletului într-un ritm fixat de tradiţie." Ceea ce există individual şi profund concret în noi nu s-ar putea exprima cu ajutorul limbajului utilitar ; slujindu-se mai cu seamă de sunetul cuvintelor şi de ritmul frazelor se străduieşte poetul să ne sugereze starea afectivă inexprimabilă pe care vrea să ne facă s-o împărtăşim. Ceea ce, în limbajul artificial, dăinuie din limbajul natural, şi anume valoarea lui sensibilă, slujeşte la exprimarea a ceea ce, în conştiinţă, nu este încă pur şi simplu gîndire.

Dar această sensibilitate individuală caută echilibrul sonor al compoziţiei verbale şi, pentru a-l atinge, trebuie, pînă la un anumit punct, să se supună unei melodii decisive şi stereotipe. Regulile noastre prozodice n-au extras oare din vorbirea franţuzească toată muzica pe care ea o conţine ?

Poetul se găseşte în faţa unei metrici care şi-a manifestat valoarea de-a lungul timpului şi a supravieţuit datorită ei ; şi totuşi poetul

trebuie să facă să coincidă cu această convenţie prealabilă şi fixă în aparenţă modulaţia sensibilităţii lui individuale. Aici ca pretutindeni, arta este un compromis între două extreme : sensibilitatea inefabilă, multiformă şi asimetrică şi construcţia regulată, genul definit.

Unii artişti nu pot sau nu vor să-şi supună ritmul lăuntric unor ritmuri dinainte stabilite [16]. Ei au pretenţia să respingă toate codurile bazate pe deprinderile urechii şi ale spiritului, să se elibereze de orice formulă, să croiască limbajul doar pe măsura emoţiei ; să deseneze fragmente muzicale după modelul ideilor lor afective, fără a ţine seama de legi fixe privind cantitatea, armonia, timbrul sau accentuarea [17].

Un plan fix, o sumă precisă de picioare sau de silabe creează în spiritul cititorului „o stare de uşurinţă şi de fericire." „El este constituit într-o stare armonioasă. Îşi simte mişcările şi gîndurile acceptate de ordinea eternă. Se află în afara hazardului şi a cotidianului. Doarme" [18].

Dar pericolul acestui metru regulat este monotonia. Bolile prozodiei noastre sînt umplutura, înnăditurile sau enumerările nedefinite, clişeul, împerecherea unei rime moarte cu o rimă vie [19].

Revolta împotriva metricii tradiţionale poate să ne dea o idee despre tatonările prin care s-a instituit aceasta din urmă. Înaintea versificaţiei regulate a trebuit să existe o versificaţie neregulată [20].

Versul n-ar fi oare simpla transcriere în cuvinte ritmate a emoţiei individuale [21] ; constrîns, în consecinţă, să se schimbe împreună cu ea, departe de a fi un tipar gata să primească emoţiile pe care generaţiile succesive i le-ar atribui ? Ritmul unui vers nu trebuie oare să fie, nu o convenţie prealabilă şi fixă, ci o modulaţie potrivită cu emoţia şi determinată de ea ? Astfel orice regulă ritmică sau armonică n-ar fi decît neant, fiecare poet avîndu-şi ritmul lui, cu riscul de a nu fi poet [22].

„Versul liber este fragment muzical desenat după modelul ideii emotive și nu determinat de legea fixă a cadenței"[23].

Dacă am urmări evoluția poeziei franceze în secolul al XIX-lea, am vedea instaurîndu-se „o libertate neechilibrată a prozodiei." Creatorii verslibrismului au respectat rima și au respins orice obligație de ritm. Succesorii lor au sfîrșit prin a abandona rima și orice efort sonor regulat. „Așa încît versul înțeles astfel nu se deosebește de proză decît în virtutea unei decizii subiective, care se manifestă la cititor doar prin mijlocirea tiparului"[24]. Iată cum versul nu mai depinde de cadență sau accent și de o anumită regularitate a raporturilor dintre sunete, ci este „parte liberă a mișcării infinite, putînd să capete viață și formă fără alt element constitutiv decît forța sa de impulsie."

Dar frumusețea versurilor celor mai libere nu poate să depindă decît de o matematică din ce în ce mai subtilă, însă întotdeauna riguroasă, de succesive raporturi numerice, să spunem, iar apoi de acordul exact al acestor numere cu gîndirea. Se împacă oare asemenea constrîngeri cu deplina libertate[25]?

Oricare ar fi metrul, concordanța diviziunilor logice și afective ale discursului cu canavaua ritmică este în definitiv legea esențială a poeziei. Ritmul poetic depinde prin esență de mișcarea gîndirii și a emoției. Nu există tipare ritmice expresive prin ele însele. Ritmul devine expresiv în momentul în care ideea se pretează la așa ceva, iar tehnicienii au stabilit că tiparele care par să exprime prin ele însele, în goliciunea lor abstractă, rapiditatea sau lentoarea nu-și trag această putere de expresie decît din asocierea sensului cu forma. Ajunge să consultăm frumoasa carte a lui Grammont pentru a descoperi, întemeiată pe numeroase exemple, demonstrația adevărului de mai sus.

Ritmul se bazează cînd pe alternanțe ale silabelor lungi și scurte, cînd pe un număr definit de accente tonice sau de silabe. Dacă facem abstracție de muzicalitate, versificația, fondată întotdeauna pe muzicalitate și pe ritm, poate să-și caute elementele constitutive în valoarea temporală a sunetelor, în cantitatea silabelor, ca la romani și la greci : acesta este sistemul prozodic ; sau în numărul silabelor și în îmbinarea accentelor limbajului : acesta este sistemul ritmic și cazul versului francez ; și un sistem, și celălalt implicînd prezența timpilor marcați și a cezurilor, fără de care nu există ritm ; cele două sisteme putînd să se combine, așa cum se întîmplă în anumite limbi, de pildă în germană[26]. În versificația vedică și greacă, ritmul este bazat exclusiv pe succesiunea silabelor lungi și scurte și pe cezură. Locul tonului este indiferent.

În versificația ritmică, sub timpul marcat trebuie să cadă accentul. Versul este un joc de silabe permanent intense.

În versificația prozodică, îndatorirea poetului era să dirijeze către anumite locuri, la intervale regulate, porțiuni de cuvinte apte de a fi pronunțate ca puternice, adică de a primi timpii marcați. Or, este mai natural să pronunți cu putere o silabă lungă, sau una scurtă urmată de o alta scurtă, decît una scurtă urmată de una lungă. Poetul aducea așadar sub timpul marcat fie o silabă lungă, fie o pereche de silabe scurte. Timpul marcat putea să cadă fără deosebire pe silaba muzical accentuată sau pe o alta.

Dar cînd intensitatea s-a fixat pe vechile silabe ascuțite, această versificație a încetat să se mai afle în armonie cu natura limbii. De atunci înainte poetul a trebuit să aducă sub timpii marcați silabe permanent intense, iar aceste silabe permanent intense n-au fost altele decît silabele accentuate. Au urmat, după o perioadă indecisă în care cantitatea se determina în funcție de accent, dispariția canti-

tăţii prozodice, numărul fix al silabelor şi înlocuirea sistemului prozodic cu sistemul ritmic [27].

Istoria versificaţiei franceze ar trebui să studieze, cum bine a spus Gaston Paris, naşterea versificaţiei ritmice în latină şi să arate modificările ei pînă la epoca celor mai vechi versuri franţuzeşti, pe care ar fi cazul să le compare cu ale altor ţări romanice. În acest moment, marile principii ale versificaţiei noastre sînt stabilite ; doar că în locul rimei există asonanţa.

Evul mediu ne oferă o mare bogăţie de construcţii ritmice. Inovaţiile din secolul al XVI-lea şi din secolul al XVII-lea au restrîns această libertate : obligaţie a alternării rimelor feminine şi masculine, interzicere a hiatului, rimă pentru ochi.

Epoca modernă s-a eliberat de unele dintre aceste piedici, ca de pildă rigiditatea cezurii şi interzicerea încălecării vèrsurilor. Ea se supune celorlalte cu multă docilitate [28].

Absenţa cantităţii naturale în majoritatea limbilor moderne este, pentru Hegel, o consecinţă a spiritualizării limbajului. Forţa semnificaţiei a înlocuit cantitatea silabelor. „Sentimentul pe care îl are spiritul despre libertatea lui împiedică latura temporală a limbajului să se menţină în realitatea ei obiectivă, să se lase modelată şi coordonată pentru ea însăşi într-un mod independent".

În greacă şi în latină, prin formele de flexiune şi de conjugare, silaba radicală se dezvoltă liber într-o varietate de sunete cu efecte diferite pentru ureche. Radicalul nu este dominanta principală sau unică. Dimpotrivă, în germana modernă, cuvîntul rămîne concentrat în el însuşi. Semnificaţia impune accentul ; lungimea şi scurtimea celorlalte silabe dispar, ca să zicem aşa. Accentul depinde de sens şi nu de sunet ; în loc să dăm atenţie lungimii

sau scurtimii silabelor, nu-l percepem decît pe el.

Versificaţia prozodică are deci un caracter plastic, compact şi solid. Cu cît gîndirea se spiritualizează, cu atît ea evită această formă exterioară. Accentul sufletesc e mai puternic în sunetul cuvintelor descătuşate de cantitatea silabelor, sunet orientat spre muzica pură a rimei şi a asonanţelor : care, fiind însăşi viaţa sunetului, compensează ceea ce limbajul a pierdut în valoare de durată şi ceea ce riscă să piardă sub influenţa exclusivă a accentului de semnificaţie [29].

Renouvier arată, cu o egală vigoare, că ritmul versului nostru este un ritm de cadenţă şi de forţă şi nu de timp.

Fără îndoială, timpul necesar pentru a rosti alexandrinul, compus din douăsprezece silabe, trebuie să aibă o anumită valoare medie — de care ne depărtăm mai mult sau mai puţin. Faptul nu demonstrează însă că sentimentul acestei durate (deşi în chip fericit adaptată la durata normală a expiraţiei) constituie unul dintre elementele esenţiale ale sentimentului versului. Dacă ar fi aşa, urechea ar pretinde durata egală a versului, sau cel puţin ar refuza nişte diferenţe prea mari. Dar constatăm diferenţe considerabile. Să comparam următoarele două versuri :

Le duel reprend. La mort plane. Le sang ruiselle
(Lupta reîncepe. Moartea pluteşte-n aer. Sîngele curge gîrlă)

şi :

Il appela les plus hardis, les plus fougueux
(El i-a chemat pe cei mai îndrăzneţi, pe cei mai aprigi).

Diferenţele de timp, departe de a fi atenuate prin recitare, trebuie să fie adeseori subliniate, ţinînd seama de efectul urmărit.

Istoria versificației constată deci substituirea intervalelor cadențate prin numărul silabelor ce se grupează în jurul unui accent, a intervalelor cadențate cu ajutorul duratei, ca în muzică : victorie a accentului asupra cantității, ultimă treaptă a separării poeziei de muzică [30].

Este într-adevăr așa ? Avem de-a face aici cu o victorie a inteligenței, sau cu utilizarea unui accident fonetic ? Transformarea accentului de înălțime în accent de intensitate pare într-adevăr să rezulte din întreruperea sinergiei musculare ce reglează debitul expirator, fără să i se poată atribui acestei întreruperi cauze bine determinate [31]. Istoria limbajului ne arată cum, din sistemele destrămate, funcții neîntrerupte extrag elementele noilor sisteme.

Dimpotrivă, Scoppa crezuse a fi demonstrat că versul antic se întemeia, ca și versul modern, pe armonie și pe accent. Rafinamentul poeților erudiți ar fi introdus în prozodie, alături de distribuirea accentelor, cantitatea ; însă această normă, dificilă pentru alții în afara erudiților puri, n-ar fi întîrziat să dispară [32].

Argumentul lui Scoppa este destul de slab. Versul latin și-ar conserva armonia atunci cînd îl recităm accentuînd cuvintele, însă fără să ne intereseze cantitatea silabelor ; el și-ar pierde-o atunci cînd respectăm cantitatea prozodică și schimbăm locul accentelor. Armonia versului latin pronunțat în italiană este ea oare armonia versului latin ?

Dacă Scoppa se străduia să raporteze versul antic la versul modern, Becq de Fouquières a încercat să raporteze versul modern la versul antic, stabilind ca măsură pentru alexandrinul francez timpul de expirație. După el, unitatea de măsură a limbajului poetic este intervalul

de timp care se scurge între două inspirații. Aparatul respirator marchează discursul și îl divizează în părți întotdeauna egale. Iar acest timp devine sensibil pentru ureche prin producerea aceleiași sume de impresii acustice. Vocea și urechea s-au reglat mutual după aceeași unitate de măsură.

Or, numărul la care urechea se arată în cel mai înalt grad sensibilă fiind numărul doisprezece, cel mai lesne divizibil, durata versului fundamental se descompune în douăzeci și patru de unități de timp, întrucît o silabă lungă face cît două scurte. Diferitele grupuri armonice ale versului, de pildă cele patru anapeste care-l constituie, sînt marcate prin cîte un accent ritmic pus pe timpii accentuați. Numărul accentelor ritmice crește sau scade după numărul unităților de timp.

Măsura versului astfel temporar constituit ajunge s-o fixeze rima. Rima încheie timpul respirator [33]. De asemenea, pe măsură ce ritmul se eliberează, ea tinde să devină din ce în ce mai bogată și din ce în ce mai exactă.

Faptele sînt mult mai complexe, și a face din hexametru versul fundamental impus de ritmul respirator denotă o oarecare naivitate. Fără a mai adînci critica, versurile sînt departe de a prezenta acel izocronism pe care l-ar dori teoria și pare-se că timpul poetic depinde de semnificația versului, de asocierea sensului cu cezura ritmică [34], de accentuarea grupurilor ritmice. Orice silabă care marchează o puternică diviziune a sensului învinge în durată pe cele din jurul ei. Poate că nu există lungime absolută care să reliefeze unele silabe sau unele grupuri și că totul depinde, în ceea ce privește măsura versului nostru, de valoarea psihică a elementelor care-l constituie.

Am spus mai înainte că, în definitiv, legea esențială a poeziei este concordanța dintre diviziunile logice și afective ale discursului și canavaua ritmică. Ritmul poetic depinde în mod esențial de gîndire și de emoție [35] ; în

orice caz, mult mai mult decît forma ritmică însăşi. Nu există cezuri ritmice care să fie expresive în ele însele şi prin ele însele. Trebuie să admitem ca pe un principiu general faptul că orice expresie poetică rezultă din asocierea ideii cu forma. Ritmul şi sonoritatea nu devin expresive decît atunci cînd ideea li se adaptează [36].

Fără îndoială, măsura în sine cuprinde un fel de pregătire a unui anumit efect. Cum bine a arătat Grammont, dacă luăm ca exemplu alexandrinul francez, măsurile mai scurte de trei silabe exprimă lentoarea, acţiunea care durează :

„Et le pâle désert / rou / le sur son enfant
Le flot silencieux de son linceul mouvant".
(Musset)
(„Şi deşertul palid rostogoleşte peste copil
Valul tăcut al giulgiului său mişcător".),

sau punerea în evidenţă :

„Lazare notre ami, dort, Je vais l'éveiller".
(Hugo)
(„Lazăr, prietenul nostru, doarme. Îl voi trezi".),

pe cînd nişte măsuri mai lungi de trei silabe exprimă rapiditatea :

„Le Parnasse, où, le soir, las d'un vol immortel,
Se po / se, et d'où s'envole / à l'aurore, Pégase".
(Hérédia)
(„Parnasul unde, seara, obosit de un zbor fără moarte,
Se întoarce şi de unde, în zori, se avîntă Pegas".)

În majoritatea cazurilor, discordanţa dintre numărul şi durata silabelor produce efecte foarte limpezi.

Dar tocmai prin asocierea sensului cu forma îşi capătă cezura ritmică forţa ei de expresie.

Ajunge să ne referim la frumoasa carte a lui Grammont pentru a afla, bazată pe numeroase exemple, demonstrarea acestui adevăr. Versurile în care există discordanţă între ritm şi sens sînt versuri proaste.

O perfectă punere în echilibru cu atmosfera ambiantă sugerează ritmul evocator, determină raporturile de lungime şi de mişcare dintre perioade, de timbru şi de pondere dintre epitete. Artistul îşi găseşte uneori cezurile înainte de a-şi găsi frazele, dar asta pentru că are prezentă în spirit schema frazelor : „Închipuiţi-vă că, deunăzi, Flaubert mi-a spus : «Gata, nu mai am de scris decît vreo zece pagini, însă cunosc finalurile tuturor frazelor». Deci cunoaşte de pe acum muzica sfîrşiturilor de fraze pe care încă nu le-a elaborat. Cunoaşte finalurile ! Nostim, nu ?" [37].

Armonia limbajului poetic se supune aceloraşi legi. Căutarea muzicalităţii constituie în bună măsură arta poetului şi plăcerea poetică. Musset spunea pe drept cuvînt : „Nu există cugetare destul de frumoasă în faţa căreia poetul să nu se tragă înapoi dacă melodia n-o însoţeşte". Orice poezie tinde să lase impresia de cuvinte asociate în vederea transcrierii muzicale a unei cugetări, de cuvinte pe care le recunoaştem deoarece le-am auzit şi le-am pronunţat, dar care se înfăţişează într-un chip nou ; grija subtilă pentru culoarea sunetului, grija pentru raporturile de armonie, pentru inflexiunile nedefinite, pentru reacţiile tonale ale fiecărui cuvînt asupra celorlalte a trezit şi a satisfăcut întotdeauna sensibilitatea poetică. Sully-Prudhomme scrie : „Versificaţia ar putea fi definită ca arta de a face să beneficieze în cel mai înalt grad limbajul calităţilor agreabile şi eminamente expresive ale sunetului".

Există în primul rînd rima, dar nu există

doar rima. Am văzut mai înainte rolul pe care îl joacă ea din punct de vedere ritmic, în calitate de „contor“ al versului [38]. Pe măsură ce ritmul devine mai variat, mai simplu, mai puţin perceptibil, raporturile de armonie devin mai stricte şi mai bogate.

Asonanţa Evului mediu, simplu rapel al unei vocale în ultima silabă a fiecărui vers, a dispărut din versificaţia clasică, înlocuită de rima absolut obligatorie, care comportă cel puţin identitatea vocalei finale şi a tuturor literelor care-i urmează.

În epoca romantică, pe măsură ce libertatea ritmică se afirmă şi se accentuează, cîştigă importanţă şi rima. Iar această importanţă duce la rima cultivată pentru ea însăşi, la căutarea rimei bogate, făcînd din versificaţie un exerciţiu artificial de pură virtuozitate. În vreme ce, exact pe dos, răsturnînd regulile privitoare la structura şi la ordinea rîmelor, versul liber tinde să suprime orice versificaţie, întrucît libertatea rimei este însoţită de o inegalitate arbitrară a lungimii versurilor, de o răsturnare ritmică echivalentă.

Rima, ca şi cadenţa, dă impresia de unitate. Dar aceasta nu este singura ei virtute. Ea asigură muzica versului [39]. Dă gîndirii un straniu aspect de încheiere şi de predestinare [40]. Desăvîrşeşte impresia de necesitate şi de perfecţiune definitivă prin care poezia încătuşează atenţia.

Alţi poeţi restabilesc rigoarea ritmului şi renunţă la rimă, fixînd următorul principiu : întrucît cadenţa versului păstrează şi precizia, şi rigoarea necesară pentru a marca limitele fiecărui vers şi ale fiecărei strofe, rima devine inutilă, iar raporturile armonice care trebuie să existe în poezie pot căpăta forme mult mai variate şi mai simple. Într-o poezie bine ritmată, spun ei, nu este nevoie ca finalul fiecărui vers să fie marcat printr-o rimă completă ; nişte simple raporturi de armonie, numai ale vocalelor, ba chiar numai ale consoa-

nelor, pot îndeplini acest rol. Şi nu este neapărat nevoie ca ele să figureze la sfîrşitul versului [41].

Trebuie să ţinem cont, am văzut, şi de rolul melodic al rimei. Dar muzica de la sfîrşitul versului ridică întreagă problema sonorităţilor poetice. Această problemă a armoniei poetice este dificilă şi aproape toţi poeţii şi teoreticienii s-au împiedicat de ea. Cînd vorbim despre muzică, sensul cuvîntului apare foarte limpede, pentru că sunetele muzicale sînt strict măsurabile şi foarte clar definite : contabilitatea lor se dirijează după legi foarte precise. Dimpotrivă, cînd întrebăm de ce este un vers armonios, cei mai fini cunoscători sînt puşi în încurcătură.

Lingviştii au făcut, desigur, să avanseze problema. Se ştie că putem clasa vocalele şi consoanele după felul în care sînt articulate ; există, de pildă, vocale palatale (punct de articulare situat spre partea anterioară a palatului : *i, u, é, è, eu ;* sînt vocale distincte, iar printre ele *i* şi *u* sînt vocale ascuţite. Există vocale nonpalatale (se pronunţă către partea posterioară a palatului sau la nivelul vălului palatin), de pildă *a, o, ou* : vocale profunde, unele sumbre, precum *o* şi *ou* ; altele eclatante, precum *a* şi *é*. Există vocale nazale aparţinînd aceleiaşi categorii ca şi vocala orală care le serveşte de substrat, dar fiind aproape voalate din cauza nazalităţii. Putem întreprinde aceeaşi analiză pentru consoane (lichide, spirante, şuierătoare etc...).

Dar aceste foneme, prin calitatea lor intrinsecă, participă dinainte, mai mult sau mai puţin, la valoarea expresivă a cuvintelor. O vocală distinctă se pretează de obicei la exprimarea subţirimii, a sprintenelii, a blîndeţii :

„Mon aile me soulève au souffle du printemps“ [42] (Musset)

(„Aripa-mi mă înalță cînd suflă primăvara"),

o vocală sumbră la exprimarea apăsării, a gravității, a tristeții :

„Elle écoute. Un bruit sourd frappe les sourds
échos" (Hugo)
(„Ea ascultă. Surd, zgomotul naște surde
ecouri"),

o vocală nazală exprimă de obicei lentoarea, apatia :

„Elle penche vers moi son front plein de langueur" (Musset)
(„Ea își apleacă spre mine melancolica frunte").

Consoanele nazale exprimă de obicei blîndețea, moliciunea, melancolia, timiditatea :

„Reposait mollement nue et surnaturelle"
(Hugo)
(„Fără vlagă zăcea, goală și miraculoasă"),
„Elle meurt dans mes bras d'un mal qu'elle
me cache" (Racine)
(„În brațe ea îmi moare, de-un rău ce mi-l
ascunde").

Un sunet eclatant și ascuțit este mai apt să exprime o emoție vie decît una confuză și aproape voalată. Sunetele limbajului au, în conformitate cu timbrul lor, o valoare afectivă care le predetermină să exprime anumite nuanțe afective.

Dar la asta trebuie să se preteze și sensul, iar sugestia sensului să întărească la cel ce recită ca și la ascultător efectul timbrului, de altminteri extensibil și modificabil într-o anumită măsură.

Iată însă o observație care a devenit banală și care, uneori, chiar a fost comentată cu prea multă stîngăcie. Marea originalitate a foarte frumoasei cărți a lui Grammont este aceea de a fi atras atenția că armonia versurilor rezultă

dintr-un joc de timbre, din corespondența vocalelor grupate cîte două sau cîte trei și din reluarea pe parcursul versului, uneori în repetate rînduri, a unui anumit aranjament de vocale. De pildă în acest vers al lui Hérédia :

1 2 3 4
„La Floride / apparut / sous un ciel / enchanté".
(„Florida apăru sub un cer fermecat".),

vers construit din triade, prima și a doua triadă, apoi a treia și a patra se potrivesc în ceea ce privește elementele lor vocalice :

1. Nonpalatală eclatantă, nonpalatală eclatantă, palatală ascuțită
2. Nonpalatală eclatantă, nonpalatală eclatantă, palatală ascuțită
3. Nonpalatală sumbră, palatală nazalizată, palatală distinctă
4. Nonpalatală nazalizată, palatală nazalizată, palatală distinctă.

Cînd grupurile care corespund se succed imediat sau sînt dispuse în mod simetric, versul este armonios ; cînd corespondența nu există, lipsește și armonia ; cînd corespondența nu este dispusă în mod simetric, există prea puțină armonie. Versurile puțin armonioase sînt acelea care nu pot fi raportate la nici o formulă. Nici o grupare de vocale care să producă vreo corespondență nu este posibilă, iar urechea rămîne neplăcut impresionată de înșiruirea unor sunete care se succed fără ordine și fără regulă [43].

Efectul timbrelor și efectul ritmului interferează în mod natural. Se cuvine să mai punem la socoteală efectul consoanelor și, dacă este cazul, poziția versului în strofă, raportul dintre muzica versului și muzica generală de care ea depinde, asonanța complexă care unește diferitele versuri ale unei strofe [44].

Dar trebuie să repetăm încă o dată : cu excepția unor armonii vagi, care depind numai de valoarea muzicală a cuvintelor, ideea însăși

consolidează în mod deosebit armonia poetică. Între sunet şi sens există o continuă interacţiune. Poetul găseşte lesne o sonoritate simbolică, ori supune diferite combinaţii fonetice unui şir de probe şi de rectificări, pînă cînd sentimentul care face să se nască în el muzica verbală se armonizează cu gîndirea pe care aceasta o reprezintă. Se instituie treptat un fel de vasalitate tonică între cuvintele dominatoare şi acelea pe care ele le cheamă pentru construirea frazei.

Poetul şi, după el, recitatorul şi declamatorul accentuează şi reţin sonorităţile care le par că se află în armonie cu sensul textului. Muzica poetică este îndreptăţită, expresivă şi plăcută doar dacă există un fel de intenţie care o sprijină şi care se reflectă în desfăşurarea ei.

De pildă, repetarea unor sunete poate produce o impresie de insistenţă şi de întărire, atunci cînd situaţia o cere :

„Tu frémiras d'horreur si je romps le silence"
(„Vei tremura de groază dacă eu rup tăcerea"),

sau o impresie şocantă, cînd este nejustificată :

„Non, il n'est rien que Nanine n'honore"
(„Nu, nu e nimic ce Nanine să nu onoreze").

Spunînd mai multe, ar însemna să vrem să refacem, pe urmele specialiştilor, istoria prozei literare şi a versificaţiei. Trebuie să ne mărginim la generalităţi. La începutul oricărei civilizaţii, gustul se desfată cu calităţile plastice şi muzicale ale sunetelor limbajului, cu interacţiunea dintre sunet şi sens. Anumite perioade, anumite cezuri, anumite măsuri, anumite combinaţii sonore se precizează şi se impun ; calităţile naturale ale limbii, condiţiile sociale, geniul unora ajută la fixarea tradiţiei care, abia constituită, se destramă în faţa unor exigenţe noi, sub impulsul schimbărilor fonetice, gramaticale, sociale. Lingviştii urmăresc

această istorie cît de exact pot ei ; de pildă, s-au străduit să stabilească motivele prozodiei antice, motivele trecerii de la accentul muzical la accentul de intensitate şi, în interiorul aceleiaşi limbi, motivele schimbărilor survenite. Acelaşi efort de invenţie care a dus la formele constituite duce şi la depăşirea lor. Spontaneitatea individuală inovează potrivit cu tradiţia sau, în unele epoci de mai mică stabilitate, spre anarhia artistică. Formele literare se fac şi se desfac, iar geniul şi gustul lucrează, după împrejurări, la menţinerea sau la dispariţia lor.

Poezia şi imaginile

Plăcerea poetică este în primul rînd o plăcere muzicală. Dar, prin puterea discursului, ea conţine în plus elemente logice şi plastice şi, ca atare, este mai înclinată decît muzica spre imaginile vizuale.

Fără a dori în această privinţă să reluăm cu de-amănuntul toate problemele de care ne-am ocupat deja în altă parte, trebuie să evidenţiem în linii mari aspiraţia plastică şi muzicală care există în plăcerea poetică.

Poezia este limbaj intelectual, limbaj emoţional, limbaj muzical. La jumătatea drumului dintre muzică şi limbajul intelectual ; oscilînd între cele două limite ; uneori, la anumiţi artişti şi în anumite epoci, foarte aproape de a nu fi decît un joc de forme sonore ; alteori, foarte aproape de a se pierde în intelectualitatea discursului logic. Iar alteori, etalîndu-se în imagini plastice şi în evocări picturale. Această abundenţă de mijloace a şi făcut-o să fie considerată de către Hegel drept arta supremă, care depăşeşte şi conţine toate artele.

Plăcerea poetică este în primul rînd, am văzut, plăcerea unei forme ritmice prin distribuirea cantităţilor şi accentelor, plăcerea unei suite melodice prin jocul timbrelor ; în fine, este mai cu seamă plăcerea de a turna un

sens în aceste forme și de a figura prin ele o semnificație logică și totodată afectivă. Plăcerea poetică, așadar, constă mai presus de orice în a construi, pe baza elementelor pe care tocmai le-am enumerat, exacta reprezentare sensibilă a unei realități spirituale.

Într-adevăr, concordanța dintre fazele afective și tiparul emoțional, dintre diviziunile logice și diviziunile ritmice este aceea care construiește și asigură trama poetică; afinitatea dintre formularea verbală a sentimentelor și a ideilor și culoarea muzicală a sunetelor este aceea care conferă sonorității deplina ei valoare poetică, iar sentimentelor și ideilor valoarea lor sensibilă. Realitatea spirituală, materia poetică este creatoare de ritm prin crearea accentelor, creatoare a formei melodice prin curba sentimentului, a culorii armonice prin alegerea sonorităților.

Dar, pe de altă parte, • poetul face să se ivească forme [45]. Poezia pare să dețină în germene orice artă plastică. Poetul este inspiratorul pictorului și se inspiră de la el. Din cînd în cînd, din devenirea poetică țîșnesc eflorescențe de imagini precise și evanescente și, de asemenea, tablouri stabile și limpezi care sînt parcă ilustrarea lor.

În fond, există în plăcerea poetică un fel de viziune muzicală și un fel de audiție vizuală.

Iată motivul pentru care, potrivit cu structura mentală a poetului și a cititorului, diferitele aspecte ale plăcerii poetice se realizează mai mult sau mai puțin; iată și motivul pentru care unele forme ale artei poetice: lirismul, epopeea, drama înclină mai mult sau mai puțin către folosirea cutăruia sau cutăruia dintre aceste mijloace. Mă voi mărgini la cîteva observații, care sînt departe de a epuiza subiectul.

Aflîndu-se în paginile autorului, o imagine nu există în mod necesar și pentru cititor. Întîlnim imagini moarte, imagini de hîrtie. Iar autorul poate să se folosească de imagini fără ca prin aceasta să evoce; să descrie fără să înfățișeze. Versul care prezintă formele vizibile nu le sugerează și cel mai bine. Comparația poetică nu este copie după realitate, ci aluzie ușoară. Cu cît intelectualizăm mai mult percepția, cu cît ne străduim mai mult să o traducem în imagini clare și distincte, cu atît îi sărăcim mai mult nucleul central.

Există versuri care impun imaginea; și adeseori imaginea, brusc apărută, se răsfrînge asupra pasajului dinainte și luminează pasajul următor.

Există, cum spunea Binet, imagini latente. Există imagini plastice și imagini difluente, diverse grade de tensiune afectivă și intelectuală a imaginilor, imagini cu contur ferm, imagini tablouri și imagini învăluite în mister, fantome nehotărîte. Există adeseori în poezie o forță de evocare difuză care nu duce la nici o imagine precisă, ci doar la un fel de nebulozitate vagă. Subiectul este înconjurat de un roi de imagini, cărora le simte apropierea; el are mult mai degrabă sentimentul a ceea ce se pregătește și a ceea ce se schițează, decît sentimentul unei viziuni care se impune.

Iată observația unui subiect la lectura poeziei *Tristețe* de Musset: „Alături de imagini intense, sînt altele mai palide, dar foarte vagi și foarte fluide, care rulează într-un cinematograf, imagini ale mîndriei (diferite atitudini mîndre, tablouri din Evul mediu etc.)... Acest vast fundal mișcător îl percepeam cel mai greu... Acest fundal există pentru fiecare cuvînt, chiar pentru cele pe care le consider neînțelese; dar uneori procesiunile de tablouri sînt atît de rapide și atît de puțin colorate, încît cuvîntul trece neobservat" [46].

Se pare adeseori că plăcerea estetică devine cu atît mai mare cu cît este mai muzicalizată imaginea în evocarea poetică. Imaginea difluentă sau plastică țîșnește uneori din oceanul so-

nor sau dispare în el. La suprafață imagini vizuale și imagini auditive, limpezi și distincte, îmi spunea unul dintre subiecții mei ; în adîncul ființei, o muzică colorată și o pictură cîntătoare și muzicală.

De la haosul de imagini și pînă la suita de imagini bine ordonate există toate treptele intermediare. Și dezvoltarea, atunci cînd are loc, se face fie prin prelungirea unei teme dominante, printr-o mare viziune de ansamblu pe baza căreia se ivesc detaliile ; fie prin creație, treptat : desfășurare de imagini pe fondul unui ton afectiv perseverent ; fie succesiv, printr-un fel de străfulgerare, uneori cu o extraordinară imprevizibilitate.

Imaginea poate lua naștere din sens și din reprezentarea lucrurilor, sau din muzica verbală, ori din valoarea afectivă a cuvintelor : din aceste nebulozități, din aceste cețuri pe care gîndirea le ridică și le străpunge se degajă imagini mai mult sau mai puțin precise.

Adeseori, nu este atît o imagine, cît un fragment de imagine, dar evocînd cu putere sentimente ; un fragment sintetic care reprezintă și simbolizează un tablou foarte complex, dîndu-i întreaga semnificație și emoție. Trebuie să repetăm încă o dată tot ceea ce am spus de atîtea ori despre caracterul simbolic al imaginilor.

Multe imagini în aparență indiferente, accidentale și întîmplătoare sînt totuși simbolice. Iată o curioasă observație a lui G. Berguer :

Visînd, el încearcă să exprime în versuri gîndul cu privire la ceva extrem de rapid și de lent în același timp, ideea de instantaneu care se risipește pe loc. Vede o picătură de apă transformată în aburi la atingerea cu o suprafață fierbinte : nu picătura, ci micuțul nor de aburi de formă ușor bombată care se înălța, apoi dispărea. Totodată, el auzea acest vers care, în vis, exprima exact impresia produsă de imagine : „Un feu toit de petite claire" („Focul acoperiș de mic bazin pentru stridii"). La trezire, încearcă un sentiment de decepție. Fiecare dintre cuvinte corespunde unei trăsături a imaginii :

Focul
acoperiș — forma bombată a vaporilor
mic — imaginea era mică
bazin pentru stridii — dă impresia de culoare bătînd în cenușiu.

Fiecare detaliu al viziunii a chemat un cuvînt, iar cuvintele s-au grupat la întîmplare. Autorul compară pe bună dreptate acest procedeu cu îmbinarea verbală întîlnită la cei atinși de glosolalie sau la unii poeți decadenți [47].

Și invers, multe imagini ferme și stereotipe declanșate de limbajul poetic nu produc nici un efect artistic.

Imaginea poate, în plus, să-și împrumute caracterul și valoarea de la muzica verbală, ca și de la sens sau de la amplasare. Ea poate să capete viață pentru ea însăși, iar prin ea subiectul să evadeze din cercul poetic spre viziuni mai personale și mai libere, spre vagi reverii [48]. Poate să se întoarcă la datul poetic, să se răsfrîngă asupra lui, să se infuzeze din nou, să creeze o atmosferă. O imagine nu este poetică decît atunci cînd are afinități secrete cu starea sufletească exprimată în ritm și în armonia poetică.

Iată cum se asociază, în travaliul imaginației, plăcerea de a imagina, frumusețea intrinsecă a imaginilor, subtila legătură dintre imagine și curgerea fonetică pentru care ea constituie, pînă la un anumit punct, solidificarea. Căci imaginea este poetică în măsura în care este eflorescența mișcării poetice și nu se dezvoltă separat, ci se îmbină cu aceasta și o însuflețește [49].

Muzicianul şi poetul

Schönberg observă că a compus multe melodii după impresia sonoră a primelor versuri, luînd abia apoi cunoştinţă de conţinutul poetic al operei [50].

I se întîmplă deci muzicianului să valorifice sonoritatea unui poem. Se cuvine totuşi să ne întrebăm dacă el se străduieşte să reproducă într-adevăr sonoritatea strict verbală, cu jocul de timbre şi de ritmuri, sau dacă nu cumva o ia doar ca punct de plecare pentru reveria lui muzicală, dacă nu se instalează dintr-odată în atmosfera muzicală a poemului.

Se întîmplă, cu siguranţă, ca fraza melodică să derive din fraza verbală. Şi, pînă la un anumit punct, prozodia apasă asupra melodiei, dirijînd energic distribuirea şi intensitatea accentelor, justeţea expresiei [51] şi anumite cezuri care au în vedere întreaga compoziţie [52]. Pînă la un anumit punct, mai cu seamă în stilul recitat [53], care îşi află la urma urmei originea în limbaj, melodia emană din text, îi este direct supusă. Ritmul poetic dirijează valorile muzicale. Muzicianul urmează, subliniindu-le, inflexiunile frazei vorbite [54]. În rest este evident că, pentru frumuseţea sonoră a frazei, pentru vocalitatea ei, curba melodică are nevoie să păstreze multă independenţă, autonomie şi personalitate.

Dar se mai întîmplă, spuneam, ca muzica verbală să nu fie decît un îndemn către muzica propriu-zisă, ca ea să nu facă decît să-l introducă pe muzician în lumea sonorităţilor; aici mai degrabă culoarea armonică a poemului acţionează asupra spiritului muzicianului. Melodia se alcătuieşte independent de text, pe baza armonică pe care i-o furnizează poetul sau pe care o inventează muzicianul, inspirîndu-se din sensul poemului. Melodia se alcătuieşte pe cale instrumentală, cum spune Rimski-Korsakov [55].

Există deci şi alte moduri de a trata sub raport muzical un text decît acela de a te inspira din inflexiunile frazei vorbite sau din muzica verbală. Muzicianul poate să adapteze la text o melodie care, deşi se inspiră din el, posedă o semnificaţie muzicală proprie. Poate să-l urmeze pe autor pas cu pas şi să încerce să traducă diversele momente ale textului, comentîndu-le. Găseşte indiciul unui sentiment ? Îl realizează, restituind limbajului deplina sa putere expresivă [56]. Poate încerca să dezvolte starea de spirit pe care o exprimă cuvintele [57], să o regîndească într-o altă limbă. El dă atunci ca echivalent al gîndirii poetului o gîndire muzicală care este oarecum impresia ei de ansamblu : sinteză raportînd la un motiv muzical toate detaliile operei literare ; un fel de „caracter inteligibil" al operei poetice.

Asta înseamnă să creezi o atmosferă muzicală şi să plasezi acolo poemul. Atmosfera îi poate fi sugerată muzicianului de ansamblu, sau de un detaliu, de un cuvînt [58].

Ni se spune despre Hugo Wolf că punea să i se citească sau citea seara cu voce tare poemul pe care vroia să-l traducă. Dacă se simţea înflăcărat de el, se izola în el, se impregna de atmosfera lui şi visa îndelung ; apoi se ducea la culcare, iar a doua zi dimineaţa compunea liedul dintr-o trăsătură.

Unele dintre poeziile acestea dormitau în el vreme de ani întregi ; şi brusc se trezeau sub formă de muzică.

Muzica urmăreşte inefabilul poemului şi zona în care, dincolo de cuvinte, în indiviziunea şi în complexitatea lor primitivă, se interpătrund sentimentele : „Pe cînd fredonam în sinea mea, scriind aceste rînduri :

Nu păstra taina doar pentru tine, iubirea mea,
Murmură-mi-o încetişor la ureche, numai mie,

am simţit că vorbele nu aveau nici o posibilitate să atingă singure zona spre care le antrena

muzica. Melodia sugera că taina aceasta... era contopită cu misterul verde al luminișurilor din pădure, că era scăldată în albul tăcut al nopților cu lună... că era una dintre tainele lăuntrice ale Pămîntului, ale Cerului și ale Apelor"[59].

Nu i se întîmplă oare poetului să fie călăuzit în compoziția verbală și în construirea aventurii sale de muzica lăuntrică a propriului său poem ?

„Odată m-am apucat să scriu cuvinte pentru una dintre compozițiile mele, în vreme ce ecoul acestui pasaj răsuna în mine. Fredonîndu-l, am scris cuvintele :

Te cunosc, o, Femeie dintr-o stranie țară
Lăcașul tău se află de cealaltă parte a mării...

Fără muzică, nu știu ce formă ar fi putut să capete restul poemului. Dar vraja melodiei a făcut să apară Străina în toată grația ei captivantă"[60].

NOTE

[1] Séglas, *Troubles du langage*, p. 37.

[2] Chaslin, *Sémiologie*, p. 34.

[3] Vezi *La Religion et la Foi.*

[4] *Mémoires*, pp. 79—81. Vezi Lombard, p. 213.

[5] Henri Bois, p. 268.

[6] Lombard, p. 215. In interesanta lui teză *(De certains langages crées par les aliénés*, 1925) Cénac reproduce o frumoasă observație a lui G. de Clérambault : „Am văzut de două ori același epileptic în faza a doua dedîndu-se la ceea ce s-ar putea numi exercițiile de virtuozitate silabică, îndeosebi sub forma volubilității. Emitea cu o rapiditate extremă un fel de frază necîntată, dar oferind desenul unei fraze muzicale. Un motiv destul de lung, alcătuit din vocale și din consoane hazliu combinate, se reînnoia cu modificări care făceau fie complementare, fie simetrice toate porțiunile frazei în curs, căreia îi prevedeai lungimea și îi simțeai sfîrșitul apropiindu-se".

[7] La d-ra Smith este foarte greu să deosebești ceea ce este fenomen spontan de ceea ce este născocire voluntară.

[8] „Există ființe umane care găsesc o plăcere în jocul cu lungi combinații de silabe golite de sens, sau aproape : numeroși copii, glosolalii, care dau o semnificație religioasă unor cuvinte și unor fraze golite de sens, ininteligibile ; dadaiștii ; ori, pentru a pătrunde într-o sferă mai înaltă, Rabelais, care se amuză cu lungi șiruri de cuvinte mai mult sau mai puțin grosolane, mai mult sau mai puțin goale de sens, adeseori comice prin simpla lor so-

noritate". Jespersen, *Mankind, Nation and Individual from a linguistic point of view*, 1925.

[9] Sapir, *Abnormal types of speech in Nootke.*

[10] Jespersen, *Mankind*, p. 193.

[11] Nietzsche, *Le gai savoir*, p. 125 : „Am vrut să întipăresc dorințele omenești în spiritul zeilor, după ce am remarcat că un om păstrează mai bine în memorie un vers decît o frază în proză". Ritmul este constrîngere. El naște o dorință irezistibilă de a ceda, de a te pune la unison. La fel va fi și cu zeii. „Le-am întins poezia ca pe o cursă magică". În fine, ritmul este alinare, purificare, descărcare sufletească.

[12] *La Religion et la Foi.*

[13] Meillet, *Les Origines.* Cf. Sapir, p. 240.

[14] Meillet, *Aperçu*, p. 295.

[15] Grammont, p. 473. Vezi, despre spiritul de independență în prozodia engleză din marea epocă și despre interacțiunea legii silabice și a legii accentuării, Legouis, p. 253. Sapir (p. 245) scrie : „Baza dinamică a limbii engleze nu este cantitatea, ci accentul, alternanța silabelor accentuate și neaccentuate. Acest fapt guvernează dezvoltarea versului englez". Mi se pare că Sapir nu scoate destul de limpede în relief caracterul ritmic al versului francez.

[16] Există, de altminteri, în tehnicile poetice cele mai riguroase, alături de elemente obligatorii, elemente de opțiune și de libertate. Astfel obligativitatea dactilului la al cincilea picior al hexametrului latin ; alegerea spondeului sau a dactilului pentru primele patru picioare ale hexametrului ; libertatea alegerii sonorităților. Vezi Romains și Chennevière.

[17] Ni se spune că tehnica alexandrinului, „corupînd și înăsprind sensibilitatea artistului, disciplinînd urechea, care nu mai îngăduie decît ritmurile primare și sonoritățile omofone, a lăsat adormit în străfundurile limbii franceze un întreg tezaur de încîntare, pe care prozatorul, dinspre partea sa, ocupat cu alte cercetări și antrenat de cursul uniform al scriiturii, n-a știut să-l utilizeze metodic". Claudel, *N.R.F.*, 1925, p. 565. Lamartine vorbește și el despre această gamă infinită pe care nici o prozodie nu ajunge ca s-o înregistreze.

[18] Claudel, *N.R.F.*, p. 421.

[19] În sens contrar, Grammont demonstrează admirabil (pp. 458—59) întreaga suplețe a alexandrinului,

căpătată în decursul evoluției lui începînd din secolul al XII-lea, suplețe care-l face comparabil cu un poem în versuri libere și apt de aproape aceleași mijloace expresive bazate pe schimbarea ritmului.

[20] Vezi Grammont, *Revue de Langues romanes*, 1924, p. 477. Vezi și Pedro Enriquez Urena, *La versificacion irregular en la poesia castellana*, Madrid, 1920.

[21] „Versul nefiind, la urma urmei, decît stilizarea limbajului și etalon al atitudinii noastre sonore". *N.R.F.*, 1 nov. 1925, p. 422.

[22] Camille Mauclair, *La religion de la musique*, p. 206.

[23] Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, p. 249. Vezi G. Kahn, *Symbolistes et décadents*, p. 314 : „Versul individualist... nu o formulă mai largă decît aceea a versului romantic, ci o formulă elastică : eliberînd urechea de sforăitul mereu binar al vechiului vers și suprimînd acea cadență empirică ce părea să-i amintească fără încetare poeziei de originea sa mnemotehnică, ea permite fiecăruia să-și asculte cîntecul lăuntric și să-l traducă cît mai strict cu putință. Dacă are caracteristici, versul liber nu are prozodie din cauza lărgimii însăși a ambiției sale și, cînd va avea una, aceasta nu va putea fi un mic cod bazat pe deprinderile urechii și ale tradiției, ca prozodia anterioară, ci o poetică ținînd seama de legile limbajului și de emoția artistică".

[24] Romains et Chennevière, *Petit traité de versification.* „Niște versuri care nu au nici număr fix de silabe, nici ritm fix, nici cadență (asonanță, rimă sau altceva), nici reper — nu sînt versuri". Grammont, *Revue des Langues romanes*, 1924, p. 477.

[25] Grammont arată (p. 48) cum rima este absolut indispensabilă oricărui fel de versuri libere. Ea marchează locul unde se sfîrșesc versurile. Fără ea, doar unul dintre mijloacele de expresie bazate pe ritm este posibil, acela care rezultă din contrastul măsurilor lente sau al măsurilor rapide ; toate celelalte sînt riguros excluse. Efectele datorate discordanței dintre ritm și sintaxă sînt excluse, iar culoarea vocalică dispare în parte. Nici măcar efectele clădite pe jocul consoanelor nu mai pot să se manifeste cu aceeași intensitate.

[26] Tot ceea ce constituie ritmul poate organiza o prozodie. Astfel, de pildă, versificația chineză se

bazează esențialmente pe corespondențe de sunete și de înălțimi în locuri dinainte determinate.

27 Vezi, despre toate aceste probleme, Havet, *Traité de métrique.* Principiul versificației noi stă în coincidența dintre timpii marcați ai versului și accentele cuvintelor, coincidență care, în secolele clasice, nu fusese nici căutată, nici evitată de vreun poet. Acest principiu a fost mai întîi aplicat incomplet și imperfect. Primii poeți creștini care au folosit versificația ritmică, precum Commodien, păstrează o vagă amintire a echivalenței clasice dintre o pereche de silabe scurte și o silabă lungă : de aici faptul că versurile lor au un număr variabil de silabe. Accentul nu joacă decît un rol indirect ; el slujește, cînd un cuvînt are mai mult de două silabe, la determinarea cantității penultimei etc... Tradiția prozodiei s-a pierdut definitiv odată cu sensul cantității : numărul silabelor a devenit fix.

28 Gaston Paris, prefață la cartea lui Tobler.

29 Hegel. Cf. Minor, *Neuhochdeutsche Metrik,* p. 32. În versul antic, accentul este dat împreună cu schema versului ; este determinat de prozodie. În versul german el depinde de semnificație. Cantitatea nu este indiferentă. Dar este, în parte, un produs al accentului. Accentul cuvîntului trece, în greacă, de la silaba radicală la silaba de flexiune. Accentul german rămîne pe radical. Aici elementul formal este neglijat în favoarea elementului semnificativ. Vezi și Westphal, *Metrik der Indogermanischen Semitischen Völker.*

30 Cf. Dechevrens, *Composition musicale et composition littéraire,* 1910. Din punct de vedere muzical, poezia tonică nu are ritm determinat. Ea nu face, ca să spunem așa, decît să impună jaloane prin accentele sale, care trebuie să coincidă întotdeauna cu timpii puternici ai ritmului. Neavînd nici o cantitate determinată, silabele versului nu pot nici să impună vreo durată lungă sau scurtă sunetelor melodice. Astfel poezia tonică a extins facultatea vorbirii omenești de a se adapta la ritmul cîntecului. Poezia metrică, dimpotrivă, îi impune muzicii picioarele sale ritmice. Cf. Cournot, *Traité de l'enchaînement,* p. 414 : „Cantitatea și accentul tonic, cele două elemente principale ale prozodiei antice, a căror distingere foarte netă făcea din limbi o adevărată modulație muzicală, au fost șterse ambele, mai cu seamă accentul tonic, în așa fel încît să se confunde simțitor cu accentul marcat care, în lim-

bile noastre moderne, este menit să pună în relief silaba dominantă și să organizeze unitatea cuvîntului. Imposibil să nu recunoaștem în această alterare seculară efectul unei legi generale în virtutea căreia ideea tinde să biruie mijloacele materiale de expresie, iar spiritul simțurile, nu fără pierdere pentru artă, a cărei perfecțiune înseamnă surprinderea punctului exact în care ideea și expresia sensibilă se reliefează reciproc, fără a se eclipsa una pe alta".

31 Vezi Roudet, *Éléments de phonétique générale,* p. 37.

32 Cf. Renouvier, *Critique philosophique,* 1886, vol. II.

33 Becq de Fouquières remarcă pe bună dreptate că, în sistemul antic, ea își are echivalentul în terminația obligatorie a finalului de vers.

34 Vezi criticele lui Combarieu, p. 234 ; ale lui Lote, p. 117.

35 Iată probabil motivul pentru care alexandrinul francez s-a mlădiat, iar forma binară a alexandrinului lui Malherbe a făcut loc unor cezuri mai complexe.

36 Grammont arată în mod admirabil (p. 91) cum printr-un simplu artificiu ritmic poetul poate să exprime cele mai profunde sentimente ale personajului său.

37 *Journal des Goncourt,* I, p. 14.

38 În cazul versurilor încrucișate, senzația unității de măsură este pentru moment întreruptă ; marcată doar prin rimă, ea nu se reconstruiește în spirit și în auz decît retrospectiv, atunci cînd a doua rimă vine s-o înviooreze pe prima. A doua rimă stabilește din nou în urechea ascultătorului o senzație diminuată momentan în vederea unui scop superior. Vezi Becq de Fouquières.

39 Finalul versului este un loc cu deosebire sensibil. Prin arta poetului, fraze pe de-a-ntregul comune se înnobilează la sfîrșitul versului :

> „Lăsați să cadă spice anume, spunea el".

40 Schopenhauer, III, pp. 234 și urm. ; p. 254. Tobler, *Le vers français,* p. 168.

41 Jules Romains și Chennevière.

42 Împrumut exemplele din cartea lui Grammont.

43 Prin aceeași metodă, Grammont stabilește (p. 338) că hiaturile plăcute sînt acelea care prezintă mo-

dulații ; adică vocalele aflate în contact nu se pronunță cu aceeași deschidere de gură, prima fiind mai închisă ori, dimpotrivă, mai deschisă decît a doua. Hiatul este dezagreabil atunci cînd lipsește modulația, cînd cele două vocale nu sînt decît aceeași vocală, repetată. Și aici sensul joacă un rol considerabil, făcînd hiatul expresiv, justificîndu-l, impunîndu-l chiar.

44 Poate ar fi cazul să ținem seama, în mod egal, de lungimea și de accentuarea vocalelor. Vezi Lote, p. 125. Oricum, nu există doar armonie în cadrul aceluiași vers. Armonia își schimbă cu ușurință locul în succesiunea versurilor. Există reluări de la un vers la altul :

„Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encore tout fatigués par la vague marine"
(Baudelaire, *Parfum exotique)*

„Văd un port plin de pînze și catarge
Ce-s încă istovite de valurile mării"
(Baudelaire, *Parfum exotic).*

45 După Hartmann, cuvintele n-ar servi în poezie decît la introducerea imaginilor. După Schopenhauer, III, p. 234, poezia stîrnește imaginația cu ajutorul cuvintelor.

46 Spaier, Revue *Philosophique*, 1914.

47 Berguer, *Note sur le langage du rêve, Arch. de P.*, 1914, p. 213.

48 C. W. Valentine arată că o puternică vizualizare poate foarte bine să se ivească independent de plăcerea estetică. — Un fenomen analog se produce în toate cazurile de exprimare și de comprehensiune. Imaginile, limbajul interior complică înțelegerea. Imaginea ilustrează și realizează. Dar și derutează, căci spiritul se oprește la ea, captivat, iar ea exprimă uneori „aspecte lăturalnice". Cînd urmărim o conversație, sau cînd citim, datorăm imaginilor noastre multe clipe de neatenție, multe momente lacunare în care sensul ne scapă. — Din cauza imaginii, afectivitatea se lasă de obicei înșelată și pierde pista. Nimic mai periculos decît să trezești imagini, afară de cazul că știi să le disciplinezi.

49 Hegel. Imaginea poetică ne oferă bogăția de forme sensibile îmbinate nemijlocit cu sensul intim și cu esența lucrului, în așa fel încît să formeze un tot original. C. W. Valentine, *The function of images*

in the appreciation of poetry (The British Journal of Psychology, XIV, 1923) arată pe bună dreptate că același subiect, cu prilejul unor lecturi diferite ale poemului, poate să aibă sau să nu aibă imagini vizuale, fără ca plăcerea să se micșoreze.

50 *Revue Musicale*, 1923, p. 15.

51 Deși muzica poate să modifice ritmul versului, iar muzicianului i se întîmplă adeseori să deplaseze accentele.

52 *Les Djinns*, poezia lui Victor Hugo, pe care dispunerea grafică a făcut-o celebră, comportă un principiu ritmic nu fără analogie cu planul de compoziție al lui Franck. Versiunea sonoră, ca și versiunea verbală, se sprijină pe o lărgire progresivă a cadenței, căreia îi corespunde o creștere paralelă de intensitate expresivă. Apoi, odată atins punctul maxim care se traduce prin destinderea perioadelor mai lungi, urmează, în text ca și în muzică, folosirea unui mecanism perfect invers, ajungîndu-se printr-o estompare continuă la dispariția totală a notelor și a cuvintelor. Alfred Cortot, *L'oeuvre de César Franck (Revue Musicale,* 1 nov. 1925, p. 18).

53 Mult mai mult decît în cazul melodiei propriu-zise sau al ariei.

54 Basch arată foarte bine că unele lieduri ale lui Schumann corespund acestui tip.

55 „De multă vreme nu mai scrisesem romanțe. Încercînd să compun pe versurile contelui Alexei Tolstoi, am scris patru romanțe și am simțit că există un nou procedeu în compoziția mea. Adoptînd evoluțiile textului, melodia devenea pur vocală, adică apărea astfel încă de la naștere, iar acompaniamentul ei nu cuprindea decît aluzii la armonie și la modulație. Acompaniamentul se ivea și se elabora abia după crearea melodiei, pe cînd înainte, cu rare excepții, melodia își făcea apariția, ca să spunem așa, pe cale instrumentală, adică independent de text și doar armonizîndu-se cu caracterul lui general, sau era determinată de baza armonică, bază care mergea uneori precedînd melodia". Rimski-Korsakov, *Ma vie musicale*, p. 202.

56 Poate că acesta este procedeul care corespunde cel mai de-a dreptul expresiei „a pune pe muzică".

[57] Boris de Schloezer, *Revue Musicale*, 1 dec. 1923, p. 126.

[58] Vezi în remarcabila carte a lui Basch despre Schumann, p. 168, o analiză foarte pătrunzătoare a diferitelor forme ale liedului la Schumann.

[59] Tagore, *Souvenirs*, p. 175.

[60] Tagore, *Souvenirs*, p. 176.

Capitolul IV

PROCEDEELE PICTURII

Von den Steinen, care a studiat foarte bine arta unor triburi sălbatice din Brazilia, afirmă cu multă îndreptățire că începutul artei plastice este gestul imitativ : sălbaticii despre care vorbește el fac în aer sau pe nisip crochiul rapid al animalului pe care îl imaginează într-o anumită atitudine, într-o anumită mișcare. Crochiul acesta este aproape continuarea unui gest. Iar gestul este aproape continuarea mișcărilor constitutive ale percepției.

Dar în această imitație există două lucruri : un limbaj abstract și limbajul viu și concret al artei. Din desenul copilului, din desenul oamenilor primitivi se trage atît scrierea, cît și desenul artistului. Observatorii vîrstei infantile au deosebit în chip judicios aceste două elemente ; există la copilul care desenează o tendință indicativă și o tendință descriptivă. Adeseori desenul nu este pentru el decît un mijloc de a indica, de a figura lucrul care îl impresionează profund ; este, cum a spus Rouma, un limbaj grafic. Adeseori, și asta la mulți copii, pe măsură ce se dezvoltă, își face apariția și tendința descriptivă, efortul de a domina schema intelectuală și de a ajunge la realitatea concretă a obiectului ; la reprezentarea sintetică a ansamblului, la punerea exactă în valoare a detaliilor, la construcția precisă, dar cu cîte imperfecțiuni mai întîi, prin ce

bîlbîieli ale spiritului și ale mușchilor, cu cîtă neputință la început ! Toți observatorii o afirmă. Dar realismul vizual luptă aici împotriva schematismului logic, incapabil adeseori să se elibereze de el cu totul. Percepția vizuală a naturii este o cucerire a vîrstei mature, a civilizației. La fel și arta primitivă oscilează în mod egal între schemă și imagine : realismul concret, expresia vie a realității își croiește uneori drum înfruntînd convenționalismul abstract, înfruntînd stilizarea abuzivă care tinde că facă din artă o combinație mai cu seamă intelectuală. Să găsească o poziție de echilibru între aceste două principii este aproape condiția inițială a artei.

Arta figurată se hrănește în plus din acea imitație activă, din acea plastică în acțiune care este arta dramatică, dîndu-i în schimb costumele și măștile pe care le-a plăsmuit. Ea se mai folosește de amprente și de urme.

Relieful și culorile li s-au oferit fără îndoială artiștilor primitivi în același timp cu liniile. Nu este cazul să stabilim aici vreo prioritate, nici din punct de vedere psihologic, nici din punct de vedere cronologic.

Arta decorativă se manifestă poate mai întîi în regularitatea și proporția uneltelor, în ritmul inciziilor și, de asemenea, în decorarea obrazului.

Imitația, punerea în valoare, etalarea de sine se combină la originile artelor plastice.

Este cît se poate de evident că arta plastică n-a ajuns decît treptat să-și constituie tehnica, să-și cucerească mijloacele de expresie. Simțim toată diferența care există între sculptura greacă primitivă și aceea a marii epoci, între tabloul unui primitiv și un tablou modern. Dar oricare ar fi diferențele de tehnică, oricare ar fi istoria perfecționării tehnicii, arta plastică

operează asupra unor date fundamentale, a căror mînuire, al căror raport cu intenția artistului formează condiția permanentă a plăcerii estetice. Nu vom lua decît un exemplu, și acesta va fi pictura.

Elementele ei constitutive sînt pe de-o parte desenul și forma, pe de altă parte lumina și culoarea.

Forma lucrurilor interesează foarte mult conduita noastră practică și inteligența calculatoare : filosofii au arătat bine legătura care există între geometrie și viața practică. Forma ne revelează aspectul tangibil al obiectului, acel ceva prin care îl putem atinge. În același timp, lumina și culoarea se adresează intens sentimentelor noastre.

Să-i întrebăm pe artiștii cărora le-a plăcut aproape în mod excesiv unul dintre acești termeni, sau care, cel puțin, l-au ridicat deasupra tuturor, despre rolul jucat de fiecare în sentimentul plastic. Va fi de ajuns să le limităm afirmațiile unele prin altele pentru a obține o imagine destul de fidelă a dozajului lor, într-o plăcere just echilibrată.

Știm din documente sigure că artiștii greci erau foarte legați de contururile frumoase ; ei vedeau pictura cu ochiul sculptorului de statui și, chiar cînd pictau, căutau mai presus de orice liniile care marchează limitele corpului în spațiu : conturul, adică limita la care, pentru privirea noastră, un corp, un spațiu par să se termine. Cuvintele : linie, contur, trăsătură, plan, elevație, secțiune, gabarit, calibru, profil, siluetă, schemă slujesc la desemnarea formei, cînd forma este efectiv limitată de un traseu oarecare.

Și Ingres spunea că desenul cuprinde în el trei sferturi și jumătate din ceea ce constituie pictura. Desenul este scrierea formelor. Dar a desena nu vrea să însemne doar a reproduce contururile ; linia, care reprezintă conturul for-

melor, este o abstracție a modeleului. Lumina și culoarea nu vor recăpăta un loc preponderent datorită acestei observații elementare ? Într-adevăr, nu este modeleul distribuirea valorilor clare și a valorilor obscure ? A modela nu înseamnă a organiza lumina cu ajutorul intensităților ei de claritate și de obscuritate ? Așa este, iar desenul nu se sustrage luminii. Desenatorul descompune lumina în părțile ei constitutive. Dar desenatorul pur, pe care-l avem noi în vedere, caută mai presus de orice lumina generatoare de formă : el își izolează convențional modelul de orice altă strălucire și îl consideră în lumina cea mai stabilă pe care o poate combina ; nu se ocupă de mediul în care este plasat obiectul ; îi atribuie condiția de sursă luminoasă. Aici se aplică pe de-antregul definiția lui Da Vinci, anume că desenul este, mai presus de orice, o formă care șerpuiește. La artiștii superiori, marea calitate a desenului constă în adevărul mișcării. Să caute pe figură însăși mișcarea ei, felul în care contururile sînt expresia vieții ei proprii, felul în care osatura și mișcările mușchilor, proeminențele și adînciturile vin să se oprească în dreptul liniei și al suprafeței, iată ce încearcă în primul rînd desenatorul. Desenul nu este doar o linie care încheie o figură, este expresia tuturor formelor ei, planul modelat al acelei figuri ; la un desenator mare, conturul beneficiază de toate acestea. Așa se explică faptul că marii desenatori au avut întotdeauna darul de a sugera relieful prin simple contururi, prin justețea liniilor ; așa se explică insistența lor asupra liniei atunci cînd finisează și, după cum spunea Ingres, furia pe care o pun în imprimarea conturului ; efortul de a modela figura cu ajutorul unor imperceptibile diferențe de lumină, absența oricărui detaliu în porțiunile luminate și umbrite, sau măcar subordonarea detaliilor în fața acestor două

lucruri fundamentale, masa de lumină și masa de umbră. O formă nu este niciodată prea precisă.

Un mare maestru ajunge să scoată din această extremă simplificare efectele cele mai puternice ; dar, bineînțeles, cu condiția să nu se piardă în detaliile desenatorului mărunt. Detaliile „sînt niște mici pisălogi pe care trebuie să-i punem la respect" ; „ori de cîte ori fragmentați liniile, le diminuanți forța". Cu condiția să urmărească marile forme plastice, marile ansambluri, și să atingă justețea formelor : „trebuie să ajungi să cînți cu creionul sau cu penelul la fel de just ca și cu vocea".

Iată desenul pentru sine însuși ; el este analiza plastică a lucrurilor, cu lumina drept condiție, desigur, însă fără căutarea efectelor ei proprii ; cu subordonarea culorii față de formă. „Culoarea este o cameristă princiară". E ca și cum una ar exclude-o pe cealaltă. Promptitudinea în execuție, de care simte nevoie culoarea, nu se potrivește cu studiul profund pe care-l pretinde marea puritate a formelor. Finețea exclude tușa, căci tușa alterează linia. Pentru un asemenea desenator, coloristul va avea întotdeauna ceva de zugrav.

Dar o asemenea manieră cade ușor în academism ; și, la epigoni, asta înseamnă forme imitate după statuaria antică, înlocuirea individualității cu modelul, a expresiilor puternice care se nasc din limbajul naiv cu formulele consacrate de bunele uzanțe ; înseamnă uitarea sentimentelor spontane, pentru care formele sînt prilejul de a se manifesta.

Desenul astfel înțeles devine lesne un fel de antropometrie ideală. Se cunosc pe de rost dimensiunile necesare și raporturile unei figuri în toate atitudinile. Bouguereau spunea : „Nu veți ști să desenați decît atunci cînd, așa ca mine, veți începe o figură de la degetul piciorului și o veți construi astfel urcînd pînă la păr".

Un asemenea desen se conformează unor canoane de proporționalitate. Observați sfaturile pe care un Sébastien Bourdon le împărțea elevilor săi la Academia de pictură și preferința acordată, în dauna desenului sincer, înfrumusețării prin accentuarea contururilor, adică prin „încărcături de agrement". Desenul se reduce la caligrafie. Printr-o eroare a sensibilității, întărită de o prejudecată metafizică, unii consideră că ating, odată cu forma, esența lucrurilor, natura lor imuabilă ; și își făuresc un limbaj de termeni imuabili pentru a exprima această pretinsă imobilitate [1].

Nici chiar marii maeștri nu se află la adăpost de orice învinuire. Baudelaire descoperea la Ingres prea mult sistem și prea mult stil ; ceva înșelătorie, exces de iubire pentru arta antichității și de respect pentru școală. Vom fi întotdeauna ușor tentați să-i spunem desenatorului pur că este un filosof care abstrage chintesența : atent să urmărească și să surprindă linia în ondulațiile ei cele mai tainice, el nu vede aerul și lumina, ba chiar se silește să nu le vadă. El „va hăitui întotdeauna culoarea", cum spunea Baudelaire. Chiar atunci cînd culoarea lui va fi, așa cum se întîmplă la Ingres, Holbein și Rafael, tot atît de sinceră, de strălucitoare și de limpede ca la un colorist, ea nu va avea lucrul acela care face viața culorii. Căci distribuirea valorilor întunecate este cu totul diferită. Cum foarte bine spune Bracquemond, la un desenator umbrele sînt întunecate, pe cînd la un colorist sînt luminate. La primul, valorile obscure nu au alt rol decît pe acela de a incastra valorile luminoase, umbra fiind disimulată printr-o atenuare sistematică, printr-o unificare a colorației și a valorii, cu scopul de a îndrepta privirea spectatorului spre locul în care ea trebuie să se oprească. „Reflexele înguste în cadrul umbrei, reflexele înaintînd de-a lungul contururilor, spunea Ingres, sînt nedemne de măreția artei." [2] Ajunge pentru coloritul fiecărui obiect

acea culoare generală care învăluie și absoarbe nuanțele diverse, o gamă aproape monocromă, diversificată doar prin semitonuri. Fără tușe juxtapuse, fără eșantioanele de tonuri care divizează atît de bine ansamblul unui corp, încît acesta pare să nu aibă decît o viață multiplă și, ca să zicem așa, anarhică. Nu trebuie să se complice nimic, nu trebuie să se dezmintă nimic din intențiile inerente purei exprimări a formelor. Un asemenea stil poate să atingă, de altminteri, o înaltă treaptă de eficacitate în însăși ordinea culorii. „Elementele fundamentale ale coloritului nu se află în ansamblul maselor luminoase sau întunecate ale tabloului ; ele se află mai degrabă în diferența particulară de ton a fiecărui obiect. Să pui, de pildă, o frumoasă și strălucitoare rufă albă pe un trup brun, măsliniu și, mai cu seamă, să faci să se deosebească o culoare blîndă de o culoare rece, o culoare accidentală de aceea a figurilor colorate prin tentele lor locale. Această reflecție mi-a fost inspirată de întîmplarea care m-a făcut să zăresc pe coapsa lui Oedip al meu, văzut într-o oglindă, o draperie albă, atît de strălucitoare, atît de frumoasă alături de culoarea de carne caldă și colorată" [3].

Dar coloristul esențial nu se va declara satisfăcut. Delacroix îi spunea lui George Sand : „Ingres... confundă coloritul cu culoarea. Ai observat că, în *Stratonice*, există un lux de colorit foarte ingenios, foarte căutat, foarte sclipitor, dar fără să producă nici cel mai mic efect de culoare...

El a pus roșu pe o mantie, liliachiu pe o pernă, verde ici, albastru dincolo : un roșu strălucitor, un verde primăvăratic, un albastru ceresc... Tonurile livide și terne ale unui zid vechi pictat de Rembrandt sînt mult mai bogate decît această risipă de tonuri strălucitoare azvîrlite peste niște obiecte pe care nu vei izbuti niciodată să le legi între ele prin reflexele lor necesare și care rămîn crude, izolate, reci, țipătoare" [4].

Clarobscurul este arta de a face atmosfera vizibilă și de a concepe toate accidentele pitorești ale luminii și ale umbrei.

El nu îi este absolut necesar picturii. La Florența a apărut tîrziu, ca pretutindeni unde linia precumpănește asupra culorii, perspectiva lineară asupra perspectivei aeriene; maeștrii acestei școli s-au călăuzit vreme îndelungată după dăltița gravorului sau a orfevrierului, după procedeele pictorului pe sticlă.

Cîțiva artiști și numeroși amatori își află cu deosebire satisfacția în arta clarobscurului. Este domeniul unui Rembrandt. Să cufunde totul, să învăluie totul într-o baie de umbră, să scalde în ea lumina însăși, cu condiția să o extragă apoi pentru a o face să pară mai îndepărtată, mai strălucitoare, să pună undele obscure să se rotească în jurul centrilor luminați, să le nuanțeze, să le adîncească, să le îngroașe, să facă totuși obscuritatea transparentă, semiobscuritatea lesne de străpuns, să dea în fine culorilor celor mai tari un fel de permeabilitate, împiedicîndu-le astfel să fie negre: iată, după Fromentin, caracteristica viziunii lui Rembrandt. Aici contururile se volatilizează, marginile se atenuează sau se șterg; modeleul, care nu mai este prins într-un contur rigid, devine mai nesigur în linia sa, mai unduitor în suprafețele sale: formă misterioasă prin excelență, cea mai învăluită și mai eliptică, cea mai bogată în subînțelesuri și în surprize din cîte există în limbajul pitoresc; atmosferă poetică și naturală care convine perfect acestui vizionar, ale cărui idei se conturează în adîncul miraculosului; spiritualizarea îndrăzneață și căutată a elementelor materiale ale meșteșugului, dincolo de căutarea expresiei morale și a fantasmelor care transfigurează realitatea.

Există deci artiști ai umbrei și ai luminii, „luminariști", cum spunea Fromentin. Dar extraordinarul merit al lui Rembrandt vine din profunzimea de sentiment pe care o investește el în această tehnică: un ochi nocturn aflat în slujba marilor viziuni.

Ceea ce înseamnă lumina și umbra, nu culoarea. În loc să ridice în slăvi, ca alții, particularitățile: galben, roșu, albastru, violet, portocaliu, Rembrandt aproape că le anulează, reținînd din ele doar aparențele: cald și rece. Opera lui are, ca să zicem așa, același ton; culorile nu apar decît într-o proporție extrem de redusă. Dar forța luminoasă a unei pînze nu provine din tonurile alese pentru a o picta, ci din opozițiile de clar și obscur, din care toți maeștrii și-au scos efectele.[5] Dincolo de lumină și de umbră, există noțiunea de valoare.

Toți coloriștii știu bine că în culoare există două lucruri: mai întîi tenta ei, faptul că este galbenă, roșie, albastră; apoi valoarea, faptul că se apropie mai mult sau mai puțin de negru, că include mai multă luminozitate sau obscuritate. Valoarea este intensitatea luminozității, abstracție făcînd de la orice idee de culoare: este ceea ce valorează o culoare, o nuanță, un ton, măsurate pe scara de la alb la negru. Exprimată prin desen sau prin gravură, valoarea este lesne de perceput: cutare negru are, în raport cu hîrtia care reprezintă unitatea de luminozitate, mai multă valoare decît cutare cenușiu. Dar valoarea este subiacentă culorii. Coloristul se dovedește colorist chiar și într-un simplu laviu monocrom. Un tablou încărcat de cele mai strălucitoare culori poate să fie, la drept vorbind, lipsit de culoare. La o culoare, la un violet de pildă, trebuie să ținem seama nu numai de cantitatea de roșu și de albastru, care poate să-i multiplice nuanțele la nesfîrșit, ci și de cantitatea de luminozitate sau de forță care îl apropie fie de unitatea luminoasă, fie de unitatea întunecată. Dacă înlăturăm din coloritul unui Veronese sau al unui Tițian acel just raport al valorilor, nu mai rămîne decît un coloraj discordant, fără forță, fără delicatețe și

fără originalitate. Întîlnim, la coloristul complet, grija egală pentru valoare și pentru tentă, adică, dincolo de valori, folosirea tonurilor potrivite și armonios juxtapuse, care prin juxtapunerea lor capătă o putere și o strălucire surprinzătoare. Să colorezi bine înseamnă să prinzi cu subtilitate sau din plin nuanțele, să le alegi bine pe paletă și să le juxtapui bine în tablou ; înseamnă să alegi culori frumoase în sine și să le îmbini în relații frumoase, savante și juste. Culorile pot fi profunde sau superficiale, bogate în vopsea sau neutre, ori nuanțate și rupte ; paleta poate fi restrînsă sau largă, puțin contează. Un Velázquez a colorat admirabil cu cele mai triste culori. Importanță prezintă frumusețea și armonia tonurilor, priceperea coloristului de a conserva pretutindeni și întotdeauna principiul și proprietatea, rezonanța și justețea culorilor gamei sale, oricare ar fi ea. Dimpotrivă, pentru că nu s-au ocupat decît de ton, ignorînd valorile, unii impresioniști au făcut pictură ușor găunoasă. Cu atît mai mult cu cît orice pictură, după cîțiva ani, scade ca ton și nu se susține decît prin distribuirea valorilor. Este un paradox să afirmăm, de pildă, că lumina nu se poate obține decît cu ajutorul tonurilor clare.

Adesea, opera colorată rezultă dintr-un joc de valori. Théodore Rousseau așeza pe un panou terminat o foaie de hîrtie foarte fină ; detaliile mărunte dispăreau ; îi adăuga o a doua, siluetele se îngrămădeau într-o și mai mare confuzie ; suprapunea o a treia, valorile de umbră și de lumină își reduceau intensitatea, nu însă și raporturile. Scheletul tabloului se afla acolo, în robusta lui osatură. „Dacă aș fi vrut să-mi termin schița, adăuga el, aș fi urmat calea inversă în comparație cu ceea ce am făcut noi acum. Aș fi scos succesiv în evidență lumina, așa cum se dagajează un obiect din neant, care este obscuritatea, atunci cînd urci scara unei pivnițe. Colorarea nu mai este decît

o chestiune de observație vizuală și de organizare. Trebuie s-o păstrezi întotdeauna pentru la urmă“ [6].

Bineînțeles, culoarea nu merge fără lumină, care este condiția ei, și fără valori. Dar tonul, tenta au cu toate acestea existența lor proprie și, dincolo de valori și de lumină, există o bucurie specială a culorii. Despre ce poate fi culoarea în sine, izolată de valoare și de lumină, poate să ne dea o idee următorul pasaj din *Jurnalul* lui Eugène Delacroix : „Trebuie să schițăm tabloul așa cum ar arăta subiectul pe timp noros, fără soare, fără umbre distincte. Nu există în mod radical nici părți luminate, nici umbre. Există o masă colorată pentru fiecare obiect, reflectîndu-se diferit din toate părțile. Închipuiți-vă că, peste scena care se petrece în aer liber, pe o vreme posomorîtă, se ivește o rază de soare și luminează brusc obiectele ; veți avea părți luminate și umbre, așa cum se cuvine, dar ele sînt simple accidente. Adevărul profund, și care poate părea straniu, al acestor lucruri formează întreaga înțelegere a culorii în pictură.“ Înseamnă că, în anumite condiții, coloristul reușește să prindă culoarea aproape în stare pură : de pildă într-o zi difuză, cînd nu există multă lumină, cînd nu-i izbucnesc în față marile opoziții dintre lumină și umbră.

Viața profundă a culorii o dau raporturile de armonie, de interpătrundere a tonurilor ; o dă circulația culorii cu ajutorul reflexului care leagă obiectele juxtapuse și transpune în fiecare dintre ele ceva din existența tuturor celorlalte. Astfel ansamblul se însuflețește și capătă o unitate armonioasă.

Într-adevăr, cînd ne aruncăm privirea asupra obiectelor care ne înconjoară, fie că este vorba de un peisaj sau de un interior, observăm între ele un soi de legătură provocată de atmosfera care le învăluie și de reflexele de tot felul care fac, pentru a ne exprima astfel, ca fiecare obiect să participe la un soi de ar-

monie generală ; un soi de vrajă de care natura nu se poate lipsi. Iată pentru ce nu există umbre propriu-zise, pentru ce nu există decît reflexe. După ce au atins un corp, razele luminoase sînt trimise parțial înapoi, reflectate asupra obiectelor care înconjoară acest corp, și asta pînă la stingerea totală a luminii purtate de fenomenul reflexiei chiar și în locurile cele mai de nepătruns. Acțiunea razei reflectate nu este întotdeauna destul de energică pentru a avea aparența unei străluciri, a unei lumini ; dar orice umbră vizibilă, și în consecință luminoasă, este luminată și colorată prin reflex. Vibrația specifică luminii și culorii, radiația luminoasă, licăririle necolorate sînt vehiculul culorii. Iată motivul pentru care nici o materie colorată nu poate aspira la o individualitate proprie și absolută : ea nu prezintă nici un obstacol pentru variațiile la care o supun razele luminoase. [7] Fiecare culoare își schimbă astfel tonul în funcție de ceea ce se află în preajmă.

Delacroix spunea : „Dați-mi noroi de pe stradă și, dacă-mi lăsați libertatea să-l înconjur după placul meu, voi face din el carne de femeie cu o tentă fermecătoare.“ Esența proprie culorii este deci degradarea infinită care o însoțește întotdeauna și universala relativitate care o învăluie. Nici o materie colorată nu poate aspira la o individualitate proprie, deoarece admite toate variațiile pe care i le impun razele luminoase.

Coloristul, înțelegem, este tentat să nege linia și să o înapoieze geometrului ; pentru el, linia este mai cu seamă fuziunea intimă a două culori. Figurile se delimitează prin conflictul armonios al maselor colorate. Coloristul dispune culoarea sub formă de mase, așa cum sculptorul dispune argila. [8] Dar asta nu exclude marele desen, acela în care se procedează prin ansamblu și mase, prin logica desăvîrșită a ansamblului liniilor.

Impresioniștii au exagerat la culme aceste adevăruri, cu teoria lor despre lumină ca „unic subiect al tabloului“ și despre pictură ca artă absolut optică, deosebită cu totul de expresie, de stil, de desen.

În numele culorii, impresionismul reacționează împotriva valorilor și totodată a formei. El înlocuiește contrastele de tonuri cu contrastele de tentă ; transpune valorile de negru și de alb în valori de culoare. Se joacă în mijlocul unei încîlceli de game cromatice. [9] Caută insesizabilul și instantaneul prin mobilitatea infinită a culorii pure. Tocmai pentru faptul că se ocupă doar de ton și face abstracție de valori îi reproșa Whistler că neagă lumina.

Formele obiectelor sînt desenate de arabescul vibrațiilor luminoase, de mișcarea acestor unde. Singură culoarea pură, gama culorilor celor mai strălucitoare, celor mai apropiate de ale spectrului solar, este culoare. Suprimînd de pe paleta pictorului toate culorile terne sau întunecate, impresionismul este inevitabil împins, pentru a reconstitui o claviatură largă cu ajutorul micului număr de culori pure și virtuale ale prismei, să fragmenteze culoarea în tușe subțiri, care se amestecă unele cu altele. Respectare strictă a legilor culorii, folosire exclusivă a tentelor pure, renunțare la orice amestec plat, echilibru metodic al elementelor, vor spune după ei neoimpresioniștii [10].

Cubismul reunește tendințe foarte divergente și noi nu sîntem obligați să-l studiem ; dar, desigur, el reprezintă, împotriva acestei picturi plate și cromatice, revanșa volumului și a profunzimii, a solidelor simple, a muchiilor geometriei în spațiu. Este o artă tactilă împotriva unei arte a viziunii pure. Vrea să scoată pictura din starea amorfă în care o împinsese postimpresionismul. Vrea să facă sensibilă soliditatea obiectelor. Merge prea departe în dorința lui de a face sensibile pe pînză toate fețele unui obiect în același timp. Are, pe de altă parte, prea exagerate și prea confuze pre-

tenții. Dar ne dezvăluie admirabil felul în care elementele refulate ale unei arte reușesc să iasă la lumină.

Bineînțeles, aici, ca și în artele limbajului, înrudirea tonurilor cu sentimentele amplifică efectul. Există pentru fiecare operă mare un fel de mare temă colorată care se impune pretutindeni, o tonalitate dominantă care reprezintă și exprimă impresia dominantă, care este culoarea centrală iluminatoare și viața întregului. Am putea să repetăm aici cu privire la tonuri ceea ce am spus despre acordul dintre sunete și sentimente.

„Întreg tabloul trebuie să slujească la iluminarea ideii generatoare și să-și poarte totuși culoarea originală, livreaua, ca să zicem așa. După cum un vis este plasat într-o atmosferă care îi este proprie, tot astfel o concepție, devenită compoziție, trebuie să se miște într-un mediu colorat care să-i fie specific. Există, fără îndoială, un ton specific atribuit unei părți oarecare a tabloului, care devine cheie și care le guvernează pe celelalte... Există mii de atmosfere galbene sau roșii și toate celelalte culori vor fi afectate logic într-o cantitate proporțională de atmosfera dominantă“ [11].

Desigur, mijloacele tehnice, în prezentarea lor izolată sau în combinarea lor la diverse trepte, stîrnesc deja, prin ele însele, o emoție particulară, profund diferită de orice altă emoție estetică. „Există un gen de emoție cu totul specifică picturii... există o impresie care rezultă din cutare aranjament de culori, de lumini, de umbre etc..., ceea ce s-ar numi muzica tabloului. Înainte chiar de a ști ce reprezintă tabloul, ești cucerit de acest acord magic; liniile singure au uneori această forță, prin grandoarea lor“ [12].

Dar aceasta nu este decît o parte a sentimentului plastic. „Dacă nu este vorba decît să impresionezi privirile printr-un aranjament

de linii și de culori, atîta face să spui: arabesc. Dar dacă unei compoziții deja interesante prin alegerea subiectului îi adaugi o dispunere de linii care sporește impresia, un clarobscur frapant pentru imaginație, o culoare adaptată caracterelor, ai rezolvat o problemă mai dificilă și ești încă o dată superior: obții armonia și combinațiile ei adaptate la un cîntec unic“ [13].

Să pună de acord compoziția și concepția, să adapteze liniile, clarobscurul, culorile la caracterul pe care vrea să-l facă să prevaleze, să îmbine jocul policrom, jocul linear, jocul psihologic, limbajul tonalităților și limbajul sentimentelor, iată idealul oricărui artist care nu se resemnează să vadă în tablou o simplă suprafață colorată. La drept vorbind, nu există artă plastică dacă între frumusețea suprafeței pictate, idei și emoții nu există un sistem de corespondențe.

Ca și un poem, ca și o bucată muzicală, un tablou trezește în același timp gîndurile și sentimentele. Pictura pură nu o constituie, bineînțeles, nici subiectul, nici ideea principală a unui tablou, nici sensul intelectual, pateticul moral, nici compoziția; o constituie ceea ce este specific, inefabil în alăturarea tonurilor, în jocul valorilor, în raportul liniilor. Dar toate acestea nu înseamnă nimic în sine și prin sine; nimic, dacă schița nu este deja un fel de presentiment material al formelor spirituale apte să se strecoare într-un asemenea dat sensibil.

Iată cum am vedea noi echilibrul și compoziția liniilor, armonia culorilor, ca pe niște mari torente plastice, pregătind și primind marile teme afective ale artistului. „Această înaltă și sobră melancolie strălucește cu un licăr stins, chiar în culoarea ei largă, simplă, bogată în mase armonice, precum acelea ale tuturor marilor coloriști, însă tînguitoare și profundă ca o melodie de Weber.“ [14] Este ceea ce Signac numește „rolul moral al culorii.“ [15] Bineînțeles, nu este vorba de a susține că o culoare deter-

minată simbolizează un sentiment. Întîlnim aici ceva asemănător cu afirmațiile făcute mai sus în privința poeziei : acea vasalitate de tonalitate despre care vorbea Becq de Fouquières. Bineînțeles, nu trebuie să aservim elementele senzoriale intențiilor pe care ele sînt menite să le exprime, nici motivul — subiectului. Subiectul tabloului nu înseamnă nimic fără senzualitatea tabloului [16].

Este inutil să ne repetăm și să reluăm aici ceea ce am spus de atîtea ori. În spatele mijloacelor tehnice operează niște intenții, niște sentimente care tind să se exprime. Toate aceste mijloace n-ar însemna decît puțin lucru dacă s-ar prezenta izolate la întîmplare ; ceea ce le conferă valoare este compoziția, adică aranjamentul care, născut din concepție, supraveghează tehnica. Ea este claritatea, inteligibilitatea, discursul. Inutil să arătăm că unitatea aceasta în diversitate este necesară, că ea este aici ceea ce în altă parte este formula ritmică sau metrică, tăietura frazei și raportul lor cu ideea. Inutil să arătăm că unitatea aceasta se poate prezenta sub forme foarte diferite : de la unitatea artificială a simetriilor stîngace pînă la echilibrul bogat și ingenios al culorilor, al maselor și al formelor ; de la fidelitatea față de natură pînă la capriciile imaginației. Într-o artă care înfățișează în termeni vizuali și tangibili natura și situațiile umane, compoziția este raportul de așezare al lucrurilor și desfășurarea acțiunii restrînse la un singur moment. Legea ei va fi întotdeauna semnificația, inteligibilitatea dramatică sau lirică, dacă putem spune astfel, alăturarea într-un ansamblu potrivit a diverselor motive cuprinse de o situație sau de o priveliște. Orice distribuire și orice grupare a formelor respectă această subordonare monarhică, a cărei strictețe implacabilă artistul știe s-o ascundă prin toate dezvoltările care au tocmai scopul de a o realiza. De la schiță la opera terminată, o intenție mai mult sau mai puțin profundă, care poate să nu fie decît o impresie fericită și momentană de lumină, de culoare sau de formă, sau care poate să fie un sentiment intens, o viziune puternică aflîndu-se în căutarea materiei care o va eterniza, se precizează, se fixează, se îmbogățește încetul cu încetul, ori se leapădă de zgură, iar rezultatul este opera, cu atotputerea vrajei sale asupra spectatorilor.

NOTE

1 Au existat dintotdeauna dispute dogmatice între desenatori și coloriști. Le Brun, pictorul de subiecte istorice, le reproșa adversarilor săi că neglijează esențialul : „Voi ne oferiți culoarea care se schimbă ; cînd lumina se schimbă, se schimbă și culoarea... Culoarea nu poate să redea nimic dacă nu intervine compoziția de ansamblu a desenului". *Conférences inédites de l'Académie de peinture*, p. 36. Despre cartezianismul subiacent acestor principii, vezi Hourticq, *De Poussin à Watteau*, p. 48. În Germania, școala lui Cornelius abundă în declarații de același gen (Popp, *Maleresthetik*, p. 58).

2 Delaborde, p. 137.

3 Ingres, citat de Delaborde, p. 133.

4 George Sand, *Impressions et souvenirs*, p. 77. Am putea invoca la fel de bine lumina abstractă și incoloră a pictorilor florentini și lumina colorată a picturii venețiene.

5 Este adevărat că la coloriști lumina depinde de alegerea culorilor folosite pentru a o reda și că se leagă strîns de ton. Nu există pentru el lumină abstractă. Lumina este rezultatul culorilor diferit luminate, strălucind în mod diferit, după natura razelor pe care le reflectă sau le absorb. Asta face, de altfel, ca tenta cutare, foarte întunecată, să poată fi foarte luminoasă, iar cutare alta, foarte transparentă, să nu fie deloc așa. Fromentin observă pe drept că, la un luminarist ca Rembrandt, tonul dispare în lumină, cum dispare și în umbră. Umbra este negricioasă, lumina albicioasă. Totul se luminează sau se întunecă, strălucește sau pălește printr-o estompare alternativă a elementului colorant. Există la Rembrandt mai degrabă diferențe de valori decît contraste de tonuri.

6 Burty, *Maîtres et Petits Maîtres*, p. 145. Bineînțeles, aceasta nu este unica metodă, și Delacroix ne descrie o alta, foarte diferită : „Privind eboșa la *Iisus purtîndu-și crucea* de Rubens, pe care o colorasem din memorie, mi-am spus că așa ar trebui să schițez tablourile, cu această intensitate de ton căreia îi lipsește un pic lumina, dar care stabilește raporturile de localizare, și pe urmă să mă consacru lor și să pun lumina și accentele cu fantezia și cu verva necesare ; acesta ar fi mijlocul de-a o avea (această vervă) atunci cînd trebuie, pentru a nu o risipi inutil, adică la sfîrșit. Eugène Delacroix, II, p. 39.

7 Delacroix îi spunea lui Maurice Sand : „Armonia în muzică nu constă doar în structura acordurilor, ci și în relațiile dintre ele, în succesiunea lor logică, în înlănțuirea lor, în ceea ce aș numi, la nevoie, răsfrîngerile lor auditive. Ei bine, pictura nu poate proceda altfel. Uite, dă-mi perna asta albastră și covorul ăsta roșu. Să le punem alături. Observi că, în locul în care cele două tonuri se ating, se fură unul pe altul. Roșul capătă o tentă albastră, albastrul se decolorează din cauza roșului, iar la mijloc ia naștere violetul. Poți să pui într-un tablou tonurile cele mai violente ; dă-le răsfrîngerea care le unește și nu vei fi niciodată țipător... Totul se înlănțuie prin răsfrîngere". G. Sand, *Impressions et souvenirs*, p. 81.

8 „Aș vrea să întind pe o pînză cafenie sau roșie o culoare grasă și densă". E. Delacroix, I, p. 87.

9 Maurice Denis, *Nouvelles théories*, p. 125.

10 Signac, p. 54.

11 Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, p. 272.

12 Delacroix, *Journal*, p. 409.

13 Delacroix, *Journal*, p. 203.

14 Baudelaire, vorbind despre E. Delacroix, *Curiosités esthétiques*, p. 116. A se compara cu *Farurile* : trece ca un suspin înăbușit al lui Weber.

15 *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, p. 40. El dă interesante exemple din opera lui Delacroix.

16 Berryer îi evoca pe ducele de Wellington și pe mareșalul Soult stînd jos amîndoi, sub un portret în picioare al lui Napoleon. Iată, îi spunea el lui E. Delacroix, un tablou pe care ar fi trebuit să-l pictați dumneavoastră ; dar acesta i-a răspuns că apropierea cu pricina se adresa mai degrabă spiritului decît pensulei. „Expresia vieții, a pasiunii, iată ce mă emoționează. Splendoarea coloritului mă atrage irezistibil. De pildă acolo, în fața noastră, cele două femei de naturi contrastante : una ca o întrupare transparentă... cealaltă cu părul ondulat și auriu". D-na Jaubert, *Souvenirs*, p. 35.

CONCLUZII

Ce moment al vieții spirituale reprezintă arta ? Ce este lumea estetică printre lumile pe care le construiește omul ?

Nu este lumea realității prozaice. Arta întoarce spatele vieții practice, preocupărilor utilitariste. S-a spus pe bună dreptate că a trăi înseamnă a nu accepta de la obiecte decît impresia utilă, pentru a le răspunde prin reacții adecvate ; percepția obișnuită se mărginește la primele aparențe, care interesează nevoile noastre ; la acest nivel, reprezentările noastre despre lume nu sînt decît un apel la voința noastră. Viziunea estetică anulează această lume. Ea rupe țesătura de interese care ne leagă de lucruri : negare a vieții egoiste, uitare de sine.

Totuși ar fi fals să credem că arta nu are absolut nimic de-a face cu utilitatea. La începutul civilizațiilor, în efortul practic al omului de a-și ordona și domina universul, există deja schița tuturor lumilor umane. Limbajul, de pildă, nu este doar un instrument de comunicare, o unealtă socială ; este o primă știință, o primă religie, o primă artă. Străduindu-se să cucerească lumea prin artificiile tehnicii, ale magiei, ale religiei, omul uzează de toate lumile superioare vieții utilitare. Arta este învăluită și purtată împreună cu multe alte înfăptuiri de

elanul vieții care încearcă să se realizeze. S-ar putea spune că gestul primordial al activității omenești conține în confuzia sa originară toate posibilitățile umane. El depășește cu mult planul animalității în care reprezentarea, atunci cînd există, nu este decît un semnal pentru manifestarea tendințelor. El depășește cu mult planul realității prozaice în care omul, sclav al animalității și al instinctului social, recade atît de bucuros, pentru a se sustrage de la toate nobilele eforturi. Desigur, viața utilitară, în sensul comun al cuvîntului, este abdicare de la artă, de la religie, de la știință, sau refuz de a le aborda. Dar este o viață somnolentă, de îndată ce existența se dovedește asigurată. Efortul către viață, efortul societății și al individului de a supune realitatea, aspirația către umanitate constituie un bogat mănunchi de tendințe spirituale, care transcende cu mult primul rezultat, foarte modest, la care ea ajunge : acela de a-i asigura omului posibilitatea supraviețuirii într-un univers ostil.

Dar se cuvine să considerăm acest elan primordial, fără obiecție posibilă, ca pe un ansamblu de tendințe care se manifestă în universuri diferite și nu ca pe o singură tendință, care ar conține în același timp toate aceste universuri. Elanul vital nu ajunge pentru a institui formele superioare ale vieții. Desigur, arta a slujit mai întîi viața. Sub haina magiei sau a religiei, ea s-a supus mai întîi preocupărilor celor mai grave ale vieții reale. Dar fără arta propriu-zisă, fără jocul tendințelor pe care se sprijină orice artă, arta magică sau religioasă n-ar fi existat niciodată.

Prima caracteristică a artei este, pare-se, aceea de a orîndui o lume pe măsura omului, de a crea o lume în exclusivitate umană ; de a devia realitatea în direcția visului ; de a da realității magia visului ; de a da visului puterea constrîngătoare și savoarea realității. Fie că trebuie să transforme trupul cu ajutorul podoabelor, locuința cu ajutorul stilului, fie

că trebuie să fixeze esența sau strălucirea particulară a lucrurilor, fie că trebuie să traducă în mișcări, în cuvinte, în zgomote ori în sunete înlănțuite un șir de atitudini mentale, arta urmărește, pare-se, mai presus de orice, în formele ei superioare ca și în formele ei inferioare, să asigure pentru tot ceea ce este creație umană o expresie deplină, care să satisfacă întreaga natură umană.

Se pare că lumea artei este în primul rînd o lume în care spiritul se află la el acasă : ea desfată spiritul, îl învăluie și i se impune ca o lume sensibilă. Se pare că în această lume constrîngerea și libertatea, aparența și realitatea se îmbină în chip armonios : lume a frumoasei aparențe și a frumuseții realizate, unde valorile omenești se manifestă sub formă de figurări sensibile care încîntă simțurile și întreg sufletul : dilatare a întregului suflet sub formă de magnifice acorduri. Arta nu este, fără îndoială, decît unul dintre procedeele prin care omul ajunge la unificarea de sine ; dar este singurul prin care ajunge la ea fără sacrificiu. Arta constituie o lume exclusiv umană, în care înflorește întreaga natură a omului. N-ar fi ea tocmai semnul armoniei întregului spirit, al armoniei dintre lume și spirit, al compatibilității lor profunde ? Acesta ar fi actul fundamental care se fragmentează în judecățile estetice ; crearea unui univers în care spiritul se regăsește și se reflectă, la toate treptele lui de tensiune.

Creația nu este, fără îndoială, privilegiul artei. Știința utilitară amenajează lumea în conformitate cu nevoile omenești și creează instrumentele acțiunii.

Cunoașterea substituie lumii sensibile a percepției utilitare lumea în același timp mai vastă și mai bine închegată a unui mare sistem intelectual de simboluri. Cunoașterea, sub toate formele ei, este creație. Nu ne-am putea

mărgini astăzi la acele doctrine foarte rudimentare care fac din știință un fel de decalc al unei lumi gata constituite, sau proiecția pură și simplă a unui spirit care ar aduce în structura sa originară legile inexorabile ale lumii și ale cunoașterii. Cei mai instruiți și mai pătrunzători dintre filosofi și dintre savanți abandonează astăzi empirismul care socotește că se identifică pasiv cu obiectul, cu natura, cu lucrurile, ca și raționalismul de modă veche care pretinde să reconstituie realitatea sub forma unui sistem deductiv și închis.

Am admite mai degrabă că datul, elementul extern nu se prezintă nicicînd în stare pură, ci totdeauna elaborat dinainte și mai mult sau mai puțin asimilat de către spirit. Presupunem în același timp că spiritul se constituie el însuși acționînd și că se modelează prin știință cel puțin în măsura în care și el modelează știința. Cunoașterea este o manifestare a activității creatoare a gîndirii, o rațiune în marș. Totul se etajează aici și se condiționează. Lumea științei este o lume unde, la limita investigației, spiritul se observă el însuși în propria-i operă ; o lume care începe abia la nivelul universului sensibil și care se sfîrșește la nivelul spiritului ; o lume care pare să înceapă ca un lucru pe planul realismului și care se sfîrșește sub formă de activitate creatoare, pe planul idealismului.

Despre această înrudire cu arta stă mărturie însăși istoria cunoașterii : la începuturile științei — cosmogoniile, despre care n-am putea spune dacă sînt poezie, religie sau încercare de explicație pozitivă ; la capătul ei — marile ipoteze, care sînt din nou niște mari poeme. Pe măsură ce ne ridicăm spre înaltele sistematizări ale cunoașterii, ne apropiem tot mai mult de zona artei. Strădania de a interpreta întreaga cunoaștere ca pe însăși viața spiritului, ca pe visul metafizicienilor, seamănă cu o mîndră și abstractă poezie.

Așadar știința este artificiu, născocire și creație. Așadar lumea științei se adaugă și se suprapune lumii reale. Însă, fără a vrea să diminuăm cîtuși de puțin acest adevăr, vom conveni imediat că lumea științei și, într-un fel mai general, lumea cunoașterii — dacă înțelegem prin acest cuvînt toate sistematizările stabilite pe baza științei — se supune constrîngerii inexorabile a unei realități care o guvernează. Convenția, libertatea creatoare ajung întotdeauna la proba verificării, la controlul adevărului. Nimic în cercetările recente, chiar în cele care reliefează cel mai bine spontaneitatea creatoare a spiritului științific, n-a putut să diminueze valoarea ideilor de adevăr și de obiectivitate. Trebuie să regăsești întotdeauna lumea percepției ordonate și obligatorii, prin renunțarea la orice punct de vedere propriu, la orice caracter arbitrar. Trebuie să te supui întotdeauna rigorii legăturilor prestabilite. Spontaneitatea creatoare este aservită aici nu numai necesităților care domină fabricația și opera, cum se întîmplă în artă, ci și legăturii operei cu realitatea originară, cu datele pe care opera tinde să le așeze în forme și să le reprezinte. Realismul și empirismul țin aici sub constrîngere idealitatea.

Se cuvine să mai adăugăm că sistemul intelectual de simboluri, care constituie știința, anulează tocmai calitatea sensibilă și afectivă, care este materia artei. Știința năzuiește să extragă din haosul datelor senzoriale un sistem de noțiuni distincte și de raporturi precise. Arta năzuiește să ordoneze într-un sistem limpede roiul melodios al datelor senzoriale. Arta și știința sînt complementare. Observăm asta încă de la formele cele mai modeste ale vieții cotidiene. Putem asculta sunetul orologiului ca pe un șir de bătăi care alcătuiesc un număr, sau ca pe un șir de note care alcătuiesc o melodie. Și una, și cealaltă sînt atitudini necesare vieții omenești. Pe de-o parte atenția se orien-

tează către lumea cantității, a diferențierii, a numărului, pe de alta către lumea calității.

Știu bine și am afirmat suficient în paginile acestei cărți că ar fi fals să admitem pe de-o parte rațiunea, înțelepciunea, inteligența, pe de alta abandonul în fața unui fel de intuiții supraintelectuale. Inteligența lucrează, taie și măsoară în artă ca și în știință. Iată de ce opera de artă nu se prezintă fără o oarecare analogie cu opera științifică. Iată de ce știința ne dă impresia de frumusețe. Există chiar un anumit aspect al frumuseții caracteristice naturii, care nu apare decît prin intermediul științei, deoarece ea descoperă o ordine a lumii la care sensibilitatea nu parvine.

Dar, aceste rezerve o dată făcute, nu e mai puțin adevărat că arta repune în valoare calitatea senzorială în care se scaldă conștiința noastră la origine și de care știința tinde să se elibereze. Să trăiască sunetele, parfumurile și culorile, să trăiască răsunetul lor afectiv, să trăiască înflorirea sentimentelor și a ideilor în asemenea calități senzoriale, iată misiunea artei. Deoarece susține că vede dincolo de asemenea aparențe, știința, dimpotrivă, începe prin a le face să dispară. Arta și știința se completează în chip fericit.

Religia tinde mai cu seamă să garanteze, prin crearea unei alte lumi, unde ele să fie suverane, valorile supreme pentru care luptă omul în lumea aceasta. Să supună forțele divine și să li se supună, iată dintotdeauna antiteza căreia religiile îi oferă sinteza. Să adapteze lumea la dorințe, să adapteze lumea dorințelor la tot ceea ce, în sufletul omenesc și în natură, îi este superior ca demnitate — altă expresie a aceluiași fapt. Se pare că aici, ca și în artă, există un echilibru între bunul plac și constrîngere ; iată de ce creaturile religiei consimt atît de ușor să se înveșmînteze în fanteziile artei.

Dar zeii veneraţi de religie, figurare a idealurilor umanităţii, au nevoie de întreg sufletul omenesc. Lumea aceasta a adevărului etern nu are ce face cu frumoasele aparenţe, aici orice aparenţă se spulberă.

Zeii veneraţi de religie, figurare a idealurilor umanităţii, n-au nevoie, pentru a se realiza, decît de sufletul omenesc, în intimitatea lui cea mai profundă. Se va obiecta împotriva acestui paradox, întrucît toate religiile au temple, icoane, obiecte sfinte. Dar toate aceste simboluri nu capătă valoare decît prin intenţia pe care o dezvăluie şi în măsura în care o simbolizează. Ajunge ca imaginea de care se slujeşte vrăjitorul pentru a-şi fermeca duşmanul să reprezinte un om şi să asigure suportul sensibil pe baza căruia intenţia ostilă va fi împlinită. Prea puţin contează valoarea estetică a imaginii. Această valoare estetică se poate într-adevăr adăuga la valoarea magică şi religioasă, cum se întîmplă în întreaga artă religioasă, începînd cu pereţii gravaţi ai grotelor din cuaternar şi sfîrşind cu splendorile catedralelor noastre. Dar este vorba de un surplus şi de un lux. În religie, sensibilul nu este decît semnul suprasensibilului şi nicidecum desăvîrşirea şi înflorirea lui fericită.

Că arta constituie înainte de orice crearea unei lumi în care spiritul înfloreşte şi la a cărei alcătuire contribuie acordul întregului suflet au observat bine sistemele estetice de provenienţă kantiană.

Pentru Kant, primul care a formulat adevărul acesta pe care l-am folosit din plin şi pe care îl credem definitiv, arta este activitatea armonioasă a funcţiilor mentale, funcţii exercitîndu-se liber în lumea reprezentării : acord al imaginaţiei cu judecata, acord al obiectului cu imaginaţia şi cu judecata. Arta este astfel o armonie subiectivă a facultăţilor de cunoaştere, care se manifestă în senzaţia însăşi. Con-

ştiinţa acestei armonii este judecata estetică, judecată precedînd plăcerea şi constituind fundamentul ei.

Frumuseţea este deci construirea unui obiect sub forma acestei finalităţi subiective, care exclude de îndată reprezentarea unei finalităţi obiective, a unei îmbinări utilitare. Arta ne dă impresia naturii. Şi, totodată, ne eliberează de natură. Această spontaneitate în jocul facultăţilor de cunoaştere, care produc plăcerea estetică prin acordul lor, face legătura între natură şi libertate.

Aşadar spiritul se bucură de el însuşi şi îşi creează o lume mai presus de natură. Nimic mai liber şi mai omenesc decît judecata estetică. Şi totuşi sîntem irezistibl împinşi să credem că natura însăşi este artistă, întrucît o socotim frumoasă. Frumuseţea naturii, adică acordul ei cu jocul liber al facultăţilor noastre de cunoaştere, ni se pare, cum spune Kant, o finalitate obiectivă a naturii. Natura ni se pare artistă cu intenţie, parcă, şi cu finalitate. Acest semn de frumuseţe nu dezvăluie oare concordanţa dintre producţiile ei şi sufletul nostru ?

Totuşi nu este aici decît un mod de a vedea al spiritului uman. Cum să admitem că natura are intenţii ? Finalitatea intenţională nu poate fi decît opera subiectului gînditor. Ne slujim de finalitate ca de un simbol pentru a ne reprezenta acele operaţii ale naturii pe care nu le putem pricepe prin simplu mecanism. Lumea artei este mai degrabă lumea omului decît lumea spiritului, dacă luăm acest cuvînt în sensul anonim şi universal în care îl vor înţelege succesorii lui Kant. Kant observă în artă reconcilierea naturii cu libertatea, a sensibilităţii cu inteligenţa ; dar adaugă imediat că reconcilierea aceasta nu există decît pentru privirile care o contemplă. Nu vede Kant, în linii mari, unitatea lumii sub forma ideilor subiective ale raţiunii, fără să atribuie acestor idei o realitate adecvată ? Realizarea lor prac-

tică este împinsă la infinit, ca o „datorie de a fi", iar esența lor nu se poate cunoaște prin gîndire.

Le mai rămînea succesorilor lui Kant să transforme această finalitate subiectivă în finalitate obiectivă prin identificarea spiritului cu natura. Astfel judecata estetică ajunge să fie desăvîrșirea unei tendințe imanente Naturii Spirit.

Arta este Spiritul care redevine natură, spiritul care înflorește prin natură, natura care se regăsește ca spirit. Iată strădania metafizicii postkantiene. „Arta, a spus Hegel, degajează adevărul de formele vane și amăgitoare ale acestei lumi imperfecte și grosolane, pentru a-l îmbrăca într-o formă mai pură și mai elevată, creată de spiritul însuși. Departe de a fi simple aparențe, formele artei cuprind mai multă realitate și mai mult adevăr decît existențele fenomenale ale lumii reale. Spiritul răzbate mai greu prin învelișul dur al naturii și al vieții obișnuite decît prin operele de artă".

La Schiller această identificare abia începe. Desigur, el a rupt-o cu subiectivismul kantian. Pentru el gîndirea nu mai este o facultate abstractă și opusă naturii. Prin el arta este energic marcată ca realizare a personalității umane ; este jocul întregului suflet ; este omul întreg în armonie. Dar Schiller nu precizează exact care este, în jocul acesta armonios, acordul omului cu natura.

Fichte insistă energic asupra a două idei valoroase. Arta este funcție constructivă ; nu constituie ea oare cea mai bună dovadă a activității Eului ? Arta este jocul simultan al Eului și al non-Eului. Plăcerea estetică este fuziunea subiectului cu obiectul, însuflețirea universului prin crearea unui suflet nou, în care se îmbină tocmai subiectul și obiectul.

Schelling exploatează din plin această temă a identității dintre natură și spirit, dintre conștient și inconștient ; și, împreună cu el, întreg

romantismul. Am văzut mai sus cum prezintă Novalis, în termeni străluciți, întunecimile spontaneității creatoare.

Hegel este, fără îndoială, filosoful care s-a străduit cel mai mult să stabilească faptul că arta este un moment al dezvoltării spiritului, ca și felul cum dezvoltarea artei vădește această mișcare a spiritului. Domeniile vecine cu lumea frumosului sînt, pe de-o parte, proza realității finite și a gîndirii vulgare, deasupra căreia arta se ridică, iar pe de altă parte înaltele sfere ale religiei și ale științei, în care arta face loc unei concepții a absolutului, concepție eliberată de toate formele sensibile.

Arhitectura se află în căutare de zei sau de oameni, locuitori ai nobilelor lăcașuri. Sculptura și pictura realizează gîndirea sub forma ei fizică și în lumea materială. O dată cu muzica, arta se eliberează de vizibil și construiește o materie mai spirituală. Dar muzica cheamă limbajul, singurul care poate să ocupe spiritul și să umple sufletul. Gîndirea, care nu se poate mărgini la această concentrare abstractă a sentimentului și care simte nevoia să dea naștere unei întregi lumi de realități vii, se desparte de muzică și își oferă în poezie existența sa ca artă ; aici sufletul se observă imediat în el însuși, și totuși sub toate vălurile imaginației. Iar cînd vrea să se regăsească el însuși în fața lui însuși, îi sînt necesare religia și filosofia.

Dar arta nu face, cu toate acestea, decît să continue natura. Există o artă inconștientă a naturii, o gîndire organizatoare lipsită de conștiință. Natura nu este oarbă, pentru că este Ideea elaborîndu-se pe sine. Este spontaneitate plastică, travaliu surd al Ideii necontenit preocupate să descopere formele în care s-ar putea înfăptui. Dezvoltarea seriei naturale se face astfel prin adaos de funcții și de structuri din ce în ce mai armonioase. Departe de a fi un agregat de determinări a căror singură legătură ar consta în faptul că nu se contracarează reciproc, fiecare dintre tipurile vitale este un

sistem gata să se realizeze de îndată ce nu va mai fi împiedicat de obstacole ; șirul acestor tipuri este prezent în fiecare dintre cele mai umile, ca un fel de ideal.

Ceea ce arta adaugă, totuși, naturii este deplina posesie de sine. Arta este una cu spiritul viu care circulă în natură, dar care îi cucerește acesteia formele, însușindu-și-le. Arta tinde să facă exteriorul asemănător lăuntricului, să readucă realitatea exterioară la spiritualitate, astfel încît prima să fie manifestarea celei de a doua.

Sistemul estetic al lui Kant era fragil ; fragil ca întreaga filosofie kantiană, unde spiritul, care informează și guvernează lumea, pare să nu mai țină de lume, unde judecata omenească, de care totul depinde, este ca și suspendată între cer și pămînt, fără să-ți poți da seama de unde provine și încotro duce.

Dar obiectivitatea Ideii, realismul idealist al lui Hegel își are și el primejdiile sale. Gîndirea substanțializată, la care se mărginește, seamănă mai mult cu lucrurile decît cu spiritul.

Arta este creație și fabricație spirituală. Pentru ca gîndirea lui Hegel să-și dobîndească valoarea, trebuie ca Hegel să meargă pînă la capătul ei. Trebuie să-i lase spiritului întreaga lui independență și inițiativă creatoare, fără a-l face să dispară în anonimatul unei naturi active.

La Hegel, o realitate spirituală se dezvoltă și se afirmă dintr-un fel de necesitate spirituală, iar natura se desăvîrșește în spirit. Acesta era sensul profund al teoriei aristotelice a imitației. Arta este aici o reprezentare purificată a realității, trecerea în act a Ideii care în natură se află doar în germene ; astfel încît arta este mai reală decît realitatea însăși. Dar această realitate originară este foarte confuză și foarte departe de spirit. La drept vorbind, cuvîntul Idee mai degrabă denumește rînd pe

rînd toate modalitățile spiritului, decît explică raporturile și geneza lor. Necesitatea interioară, care dirijează dezvoltarea formelor spiritului, este foarte arbitrară și foarte fragilă, fiindcă este cu totul dialectică.

Oricît de înalt ar fi nivelul acestor speculații, ele nu se feresc să examineze mai de aproape activitatea creatoare și constructivă care se dezvăluie în artă. Trebuie să punem pe primul plan ideile de fabricație și de armonie, pe care le-am prezentat atît de frecvent ; fără să neglijăm totuși aspectul de realitate naturală, pe care hegelianismul l-a pus cu vigoare în lumină.

Apropiind prea mult arta și natura, vorbind prea mult despre arta naturii și despre natură ca artist, nu comitem, efectiv, o eroare ? Într-adevăr, se vorbește absolut de-a dreptul despre finalitate. Se vorbește despre un sistem de fapte și de părți în care totul este în mod reciproc mijloc și scop, fiecare dintre organe fiindu-le apropiat celorlalte și fiecare dintre fazele dezvoltării unui organism corespunzînd celorlalte. În linii și mai generale, se are în vedere subordonarea părților față de întreg, determinarea unui obiect cu ajutorul conceptului său, activitatea conceptului dominînd sau sugerînd o altă activitate brutală și neregulată. În linii și mai generale încă, finalitatea aceasta naturală nu este doar supunerea în fața Ideii ; ea este Ideea : o structură care se inventează ea însăși, un plan care se întocmește el însuși și pe care realitatea fizică nu face decît să-l reproducă ; ne aflăm aici în însuși miezul hegelianismului.

Fără îndoială, putem numi această finalitate internă — artă, în sensul în care găsim artă în activitatea tehnică, de pildă. Este ea într-adevăr artă, în sensul estetic al cuvîntului ?

Arta, pentru a folosi limbajul acestor meta-

fizicieni, este tocmai realizarea frumoasă a

Ideii în forma sensibilă. Natura urmărește această realizare frumoasă în ea însăși și pentru propria sa bucurie, sau o întîlnește doar prin spiritul uman ? Cît valorează mitul acesta al naturii — artist și al Spiritului care redevine Natură ?

Ne putem întreba mai întîi dacă finalitatea însăși nu este o construcție a artei și un simplu vis al spiritului. Toate datele mecanismului intrînd în joc, e posibil ca prin acest simplu joc să fie eliminate combinațiile nearmonice. Și dacă ipoteza aceasta eșuează, dacă finalitatea se arată a fi necesară naturii, coincide oare finalitatea cu arta și cu frumusețea ?

Arta fabrică un fel de natură ; o lume care prezintă aspectul realității și care se află, totuși, la dispoziția spiritului ; o lume sensibilă pătrunsă pe de-a-ntregul de intenții umane și construită în așa fel încît să realizeze perfectul acord al conținutului cu forma ; o natură-artist, care lasă să se întrezărească spiritul creator. Ea ne împinge deci să stabilim o apropiere între natură și artă.

Pe de altă parte, arta împrumută de la natură. Ea are impresia că natura o învăluie și o depășește. Nu de la natură își solicită unele arte modelele ? Nu este firesc, așadar, să presupunem în natură însăși activitatea care înflorește în artă ?

Arta ne dă deci inevitabil sentimentul că natura este un geniu uriaș, avînd creații multiforme, o genialitate care se cheltuie la nesfîrșit în creații totdeauna diverse și totdeauna reînnoite ; o genialitate fericită sau nefericită care se realizează cu o putere suverană. Se înțelege cum idealismul postkantian a fost tentat să observe activitatea creatoare a spiritului în natura însăși ? Mecanismul se însuflețește : totul se pătrunde de o finalitate lăuntrică.

Sentimentul creației, al divinității, pe care artistul îl încearcă în momentul conceperii estetice, înainte de a fi simțit rezistența materiei, precum și sentimentul luptei împotriva materiei și al triumfului prin fidelitatea față de idee — filosoful le proiectează, le hipostaziază în această natură uriașă, pe care o însuflețește ca pe o operă de artă.

Arta ne împinge așadar în mod irezistibil să credem în natura-artist. Ei i se pare că nu face decît să desăvîrșească natura, s-o pună în deplina posesie de sine.

Dar cine nu vede din prima clipă că o bună parte a artei nu datorează aproape nimic naturii ? Arhitectura, dansul, muzica și cea mai mare parte a artelor cuvîntului. În artele plastice, imitația nu este decît o etapă inferioară, așa cum o dovedesc viziunile succesive ale artei picturale sau sculpturale, ca și varietatea viziunilor concomitente, convențiile și tehnicile. Întreaga artă, și nu numai aceea a copilului, se supune unui model interior și oscilează între realismul logic și realismul vizual. Orice artă, am mai spus, este acțiune, înainte de a fi viziune și pentru a fi viziune.

Să ne lăsăm totuși în voia tendinței care ne împinge să concepem natura după modelul spiritului. Geniul uriaș al naturii (dacă renunțăm să o considerăm ca pe o natură oarbă, dacă o înțelegem ca pe o spontaneitate plastică, iar arta, repet, ne îndeamnă în mod irezistibil la așa ceva), acest geniu uriaș urmărește existența și nu frumusețea ; dar este inevitabil ca în această urmărire neobosită și în această neîncetată creare de forme, în devenirea ansamblurilor pe care natura le urzește veșnic, să se întîlnească modurile de existență din care omul adăugat naturii va face frumusețea și uneori chiar modelul frumuseții.

Deci arta, cum bine observase Kant, nu ne dă dreptul să hotărîm între ipotezele pe care știința și filosofia și le fac despre natură. Dar ne împinge irezistibil să ne reprezentăm na-

tura sub trăsăturile unui spirit care își caută calea și realizarea. Totuși, am spus-o puțin mai înainte, oricît de amplă ni s-ar părea frumusețea naturală, deși avem impresia că ea depășește frumusețea artistică și îi este model, cea mai simplă reflecție ne arată că natura urmărește existența și nu frumusețea. Ea poate s-o întîlnească, este adevărat, cu ajutorul vastului joc al combinațiilor sale, cu ajutorul imensei desfășurări a valorilor, culorilor și formelor sale, cu ajutorul acelei legi fericite care vrea ca, prin simpla mișcare a forțelor naturale, multe combinații nearmonice să fie eliminate.

Dar numai un spirit aflat la apogeul spiritualității și care vizează desăvîrșirea vieții spirituale urmărește și descoperă frumusețea. Chiar admițînd că natura este guvernată de finalitate, această finalitate încă nu înseamnă frumusețe. Ea nu face decît să o pregătească. Ideea care se caută și se inventează, planul care se alcătuiește el însuși și încearcă să se exprime constituie o condiție a frumuseții. Însă frumusețea cere mai mult, principiul lui Suger : *De materialibus ad immaterialia*. Simbolismul se află în însuși planul edificiului sub formă de cruce, în orientarea acestuia către răsărit, în dispunerea diverselor elemente ale planului iconografic. El supraveghează alegerea subiectelor. S-a dovedit cu multă exactitate că nici măcar artiștii, meditînd asupra textului sacru, n-au conceput acest plan.[2] Arta secolelor al XII-lea și al XIII-lea este mai ales o artă monastică. Monahii dictau subiectele, inspirîndu-se din tezaurele artei creștine străvechi, păstrate în bibliotecile lor pline de manuscrise împodobite cu miniaturi. Artiștii sînt în parte interpreții docili ai gîndirii bisericești. Drama liturgică domină iconografia.

Aceste două exemple, printre multe altele pe care le-am putea invoca, ne dau de minune în vileag arta ca sclavă a unui simbolism care îi este prescris, aflată în slujba temelor care i se impun. Nimic n-ar fi mai ușor decît să arătăm,

de asemenea, că un simbolism mai liber domină alte epoci și alte școli artistice, de pildă drama muzicală de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Statul și Biserica nu apasă întotdeauna asupra artei cu o greutate la fel de mare. Dar tendințele unei epoci domină întotdeauna arta ei. Arta este expresia înaltelor valori și a marilor interese. Stendhal atrăsese deja atenția în privința asta, în legătură cu Frumosul ideal antic și cu Frumosul ideal modern[3].

Și în acest sens arta este înflorirea spiritului uman. Dar nu trebuie să ne închipuim că spiritul se caută astfel numai pentru a înflori, fără trimitere la necesități mai modeste. Dintotdeauna arta s-a aflat în slujba marilor interese pe care le exprimă. Hegel greșea crezînd că evoluția spiritului se săvîrșește singură, prin simpla dezvoltare a Ideii. Gîndirea însăși nu este în primul rînd tehnică și factor utilitar ?

O parte a simbolismului artei are la bază utilitatea. Ilustrativă sau decorativă, arta se degajează întotdeauna dintr-un complex care o depășește. Împodobindu-se, sălbaticul se supune unui motiv social, unui motiv erotic, unui motiv estetic. Reprezentarea ființelor magice sau religioase are mai întîi caracter utilitarist. Lucru adevărat pentru arta cavernelor. Adevărat pentru toate începuturile artei. Arta egipteană este unul dintre mijloacele întrebuințate de religie ca să dea ființelor care populează lumea o viață fericită și fără sfîrșit. În Egipt, artistul, ca și preotul, soldatul, țăranul, lucrează pentru a mări șansele de durată și de supraviețuire ale societății. Să ofere suporturi nepieritoare zeilor și dublurilor *, să exprime cu fidelitate ideea tiparelor divine și trăsăturile personajelor nemuritoare, aceasta a fost prima funcție a artei ; de aceea arta căuta, înainte de orice, materialele și formele durabile ; de

* În religia egipteană, *dublul*, imagine impalpabilă a mortului, rămîne alături de cadavru și dăinuie atîta vreme cît trupul nu putrezește (n. tr.).

aceea își închidea frecvent lumea formelor într-un idealism hieratic.

Arta nu este, așadar, de origine pur estetică. „Dacă ideile magice sau religioase n-ar fi permis inserarea artei născute pentru ea însăși în cele mai grave preocupări ale vieții reale, arta, prea puțin grefată pe ocupațiile esențiale ale vieții cotidiene, ar fi riscat să rămînă în stare embrionară“ [4]. Însă, pe de altă parte, dacă arta pentru artă nu s-ar fi născut, arta magică și religioasă n-ar fi existat niciodată. Cu alte cuvinte, n-am putea să ne închipuim nici o clipă că arta se reduce la utilitate, pe motiv că utilitatea a secondat-o la origini și continuă să o secondeze în dezvoltarea ei [5]. Ea nu este expresia nevoii de a trăi. Îi putem discerne specificul în sînul elanului inițial în care părea mai întîi confundată cu alte tendințe. Orice tendință originară este complexă și confuză și antrenează motive și forme de existență care se despart și se deosebesc. Aici intervine poate, între altele, forța eliberatoare a jocului.

Natura nu face decît să o pregătească. Lumea umană se adaugă și se suprapune naturii. Zadarnic pune realismul estetic frumusețea pe seama jocului însuși al naturii și se străduiește să copieze cu exactitate natura. Servilismul acesta este încă un omagiu adus idealismului ; întrucît acest pretins realism se conformează unei anumite alegeri în cadrul imensității naturale, unei anumite priviri aruncate asupra ansamblurilor, unei anumite excluderi și unei anumite selecții.

Spiritul se suprapune naturii și o activează. Natura nu face decît să-l pregătească. Spiritul, așa cum s-a spus, își pune bazele inferioare să acționeze în măsura în care el acționează, pentru că fără acestea n-ar putea să acționeze. Natura alcătuiește imensele fundamente ale gîndirii și ale conștiinței umane. Dar toate forțele spiritului sînt încordate înainte, către opera care urmează să fie continuată, sau mai degrabă către opera care rămîne în întregime să fie săvîrșită. Și în toate creațiile în care el se manifestă, artă, știință, religie, o nouă demnitate se dezvăluie. Activitatea estetică, deosebită de viață, este o nouă treaptă de existență ; iar semnul acestei originalități se află în armonia întregului suflet.

Dacă arta depinde de spirit la o atît de înaltă treaptă a dezvoltării acestuia, n-o putem concepe ca pe o simplă expresie a nevoii de a trăi și cu atît mai puțin ca pe o simplă activitate de lux, ca pe un joc și o îndeletnicire plăcută. Ea participă la viața profundă a umanității și a colectivității umane. Ea este interpretul și semnul valorilor. Fără îndoială, ea nu creează valorile, care sînt de origine intelectuală, religioasă, etică, dar le conferă o nouă existență și o nouă însemnătate. Nici un conținut nu îi este străin ; iar arta se înalță împreună cu importanța conținutului ei. A da formă artistică unei înalte valori umane înseamnă mare lucru. Arta se află în slujba zeilor. Dacă cutare formă de artă a luat naștere în cutare moment la cutare națiune, înseamnă că ea este imaginea fidelă și idealizată a aspirațiilor profunde.

În sensul acesta dezvăluie arta Ideile ; în sensul acesta este ea adevăr. Dar nu trebuie să aflăm aici un pretext pentru a o aduce, alături de cunoaștere, pe planul adevărului. Ar fi prea lesne să spunem atunci, ca Hegel, că ea trebuie să fie revelată prin cunoaștere. Nici o clipă universul ei nu se poate confunda cu universul științei sau al religiei.

Arta, expresie a înaltelor valori umane, este astfel în parte simbolică, pentru că este în parte guvernată de idei. În Egipt, planul templului se inspiră din dogmă și variază ca și dogma. Sub dinastia a V-a, templul solar figurează trăsăturile unui cult aproape fără decor terestru, cum i se cuvine unui zeu so-

lar care trăieşte mai cu seamă în cer. După revoluţia democratică, Osiris fiindu-i asociat lui Ra, fiinţa căreia trebuie să i se înalţe casa este un zeu-om. Templul devine astfel o locuinţă terestră. Templul, casă a demiurgului, este în mic imaginea Universului ; podeaua este pămîntul Egiptului ,iar plafonul este cerul. În templu, sub dalta sculptorilor, suprafeţele murale reprezintă scenele „istorice", manifestările zeului, riturile cultului zilnic. „Templul se desfăşoară şi se citeşte asemenea unei cărţi liturgice împodobite cu miniaturi" [1]. Desenul este o scriere.

Iconografia Evului mediu este o scriere şi o simbolică.

Arta nu este în întregime aservită simbolismului. Artizanii Evului mediu s-au mulţumit adeseori să fie artişti şi să se joace cu formele. Mâle arată pe drept cuvînt că arta alege din imensa contribuţie a gîndirii teologice ceea ce se pretează cel mai bine la interpretarea plastică ; alături de tendinţa ilustrativă intervine astfel tendinţa decorativă a artei ; utilizarea naturii fără intenţie morală determinată, numai pentru plăcerea de a crea viaţă ; animalele, florile, mici scene concrete sînt adeseori elementele decorului.

La drept vorbind, şi am demonstrat asta îndeajuns, arta nu este niciodată guvernată de subiect, ci mai curînd de temă. Pe baza aceluiaşi subiect, artişti diferiţi construiesc teme foarte deosebite. Un subiect ca atare nu înseamnă nimic. Important este felul cum se realizează subiectul, cum devine temă estetică : deci întreg învelişul concret în care el se introduce. Principiul acesta asigură dintr-odată artei o mare independenţă faţă de elementele care-i dau viaţă.

Nu e greu să înţelegem că arta, luată în ansamblul ei, evoluează ca şi societăţile care o produc. Nu există un frumos absolut care, trecînd prin formele mobile ale artelor, se caută, se găseşte şi se pierde. Există o succesiune de forme aflate în armonie cu mediul care le creează.

E uşor să demonstrăm că evoluţia socială a unei naţiuni guvernează în parte dezvoltarea artei sale. Moret arată foarte bine cum evoluţia istorică a Egiptului a influenţat sculptura şi desenul : realismul epocii tenite, stilizarea de la începuturile monarhiei, arta aristocratică a vechiului Imperiu memfit, barbaria dintre dinastiile a VII-a şi a IX-a, realismul reformei lui Amenofis al IV-lea. Iar istoricii au fost încîntaţi să arate cum Olanda secolului al XVII-lea, opulentă şi laborioasă, căreia protestantismul îi interzicea decorarea bisericilor, ale cărei case particulare, strîmte, înalte şi întunecoase, cereau tablouri de dimensiuni mici, şi-a creat o artă dispusă să-i celebreze gloria şi bogata burghezie, plăcerile vieţii domestice, amuzamentul vieţii populare şi natura în puritatea, în intimitatea ei, fără înveliş literar.

Iată ce este adevărat în doctrina care spune că arta reflectă grupul social într-un moment al istoriei lui. Doctrină asupra căreia este inutil să revenim, atît a fost de exploatată tema. Dar cel mai adesea, legătura exactă dintre artă şi grupul social ne scapă. Vedem bine că anumite subiecte, anumite teme se impun unei ţări şi unui timp prin acord reciproc. Dar arta constă mai puţin în alegerea acestor teme decît în folosirea şi exprimarea lor. Pe de altă parte, nu ni se întîmplă foarte des să ne reprezentăm trecutul potrivit cu imaginile pe care ni le-a lăsat şi în special cu arta lui ? După care ne mirăm cît de fidele tablouri sînt aceste imagini. În fine, tot ceea ce vom afirma numaidecît despre raporturile artei cu viaţa individuală este adevărat şi pentru societate.

Şi dacă, independent de subiecte, operele unei perioade îşi au înfăţişarea lor, dacă în artele plastice, de pildă, liniile au un curs agitat sau calm, dacă modeleul este practicat conform unui rafinament al detaliilor sau unei idei de ansamblu, dacă suprafeţele disponibile se umplu sau se golesc, noi nu prea observăm legătura dintre asemenea fenomene şi o anumită formă a vieţii sociale. Dacă în Renaşterea italiană, cum s-a arătat, tabloul capătă o înfăţişare mai calmă, cu un sentiment al maselor mai mari şi al spaţiilor mai deschise, dacă un raport se stabileşte între cadru şi ceea ce el cuprinde, dacă imaginea capătă mai multă pondere, dacă liniile şi modeleul simt consecinţele măsurii şi ale ritmului susţinut pe care le reclamă noul ideal, nu sînt acestea fapte de ordin pur estetic, care se explică mai mult prin progresele tehnicii şi evoluţia şcolilor decît prin evoluţia generală a societăţii ? Nu există o viaţă specifică artei, independent de viaţa colectivă ? Hourticq ne spune că imaginaţia pictorilor şi viziunea pitorescă sînt fenomene colective. Dar el vrea să spună, cred, că imaginaţia artistică se fixează sub formă de teme şi de procedee determinate, care impun artistului o manieră de a vedea şi de a reda. Pictorii catacombelor au păstrat în pictura creştină tot ceea ce se putea împrumuta din pictura păgînă. O dată creat ciclul evanghelic, artiştii n-au mai schimbat în el mare lucru. Pentru ciclurile noi, cele vechi au slujit ca modele. Sfîntul Francisc îi datorează mult lui Iisus Cristos, iar sfîntul Dominic sfîntului Francisc. În existenţa popoarelor, marile evenimente istorice îi iau prin surprindere pe pictorii care nu tratează decît subiecte gata pregătite : pictorii olandezi din secolul al XVII-lea n-au evocat luptele eroice pentru independenţă. Nişte subite revoluţii morale nu transformă pictura decît lent, iar ideile noi, pentru a fi traduse în pictură, trebuie să se adapteze la formele vechi şi acceptate. Cînd

creştinismul introduce motive inedite, el nu dă naştere pentru asta unei noi maniere de a picta. Arta lui figurativă este antrenată în decadenţa plastică, iar iconografia lui născîndă îmbătrîneşte în decrepitudinea generală a desenului antic [6].

Dimpotrivă, brusca transformare a picturii, în secolul al XV-lea, între operele lui Malouel şi acelea ale lui van Eyck, se explică prin folosirea unei tehnici noi, pictura în ulei. Cauzele tehnice sînt acelea care explică în primul rînd formarea stilurilor şi dezvoltarea artelor ; uneori şi influenţa unei tehnici asupra alteia. În Evul mediu, artele desenului, mai avansate decît plastica în rond-bosse, au fost adevăraţii factori ai progreselor artei statuare ; să ne amintim şi de influenţa decoratorilor de vase asupra artei statuare greceşti, ca şi de aceea a miniaturiştilor asupra artei statuare din Evul mediu. Uneltele şi procedeele sînt suficiente pentru a da socoteală de multe caracteristici pe care o critică şi o istorie uşor aventuroase le raportau la cauze mai îndepărtate.

Dacă gravura s-a dezvoltat atît de mult în secolul al XV-lea, pînă la a deveni una dintre formele cele mai interesante ale artei, faptul se datorează în primul rînd fabricării hîrtiei pînzate. Dintotdeauna s-au gravat pe materiale dure, în adîncime sau în relief, imagini sau litere ; s-au pregătit, de asemenea, tipare sau matriţe pentru a ştanţa în adîncime sau în relief materiale dure sau moi (cărămizile caldeene, pietrele egiptene etc.). Asemenea practici nu s-au pierdut în Evul mediu (sigilii, piei gofrate, emailuri încrustate). Nici o piedică nu se opunea apariţiei stampei. Dar acesteia îi lipsea materialul, şi lumea se mulţumea cu arta miniaturiştilor.

Este adevărat că inventarea uneltelor şi a procedeelor depinde la rîndul ei de faptele de civilizaţie. Dacă hîrtia pînzată s-a răspîndit încă din primul sfert al secolului al XV-lea,

asta s-a datorat folosirii lenjeriei de corp, care aproviziona cu zdrențe teascurile de hîrtie. Astfel au devenit posibile, din punct de vedere tehnic, și imprimeria, și gravura : după cum muzica a progresat prin construirea unor instrumente noi ; sau știința biologiei prin dezvoltarea fabricilor de sticlă, de cuțite, a coloranților. Pe de altă parte, nevoia de imagini și de texte larg răspîndite creștea datorită traficului de indulgențe ; așa cum o dovedește larga răspîndire a imaginilor, de care este legată acordarea unei indulgențe. Se cunoaște rolul mînăstirilor din Burgundia în această răspîndire.

Astfel se explică, deopotrivă, regresul și, în cele din urmă, dispariția miniaturii. Maeștrii desenatori miniaturiști s-au ridicat împotriva stampei, care a părut mai întîi o contrafacere. De aceea, primii gravori au ținut să nu atragă atenția nici asupra procedeelor, nici asupra persoanei lor : stampe anonime, fără legendă gravată (mulajul unui cuvînt fiind îndeosebi interzis) și deghizate sub machiajul unei miniaturi violente. Primii gravori nu-și mărturiseau obîrșia. Și totuși gravura a ucis miniatura. „Arta noastră s-a sfîrșit", scria în 1491 miniaturistul sienez Bernardino di Michel Angelo Ciagnoni.

La fel au răspuns în secolul al XIX-lea procedeele mecanice unor cerințe noi. Știința a deschis o fază nouă în producerea și răspîndirea imaginii.

Există deci o evoluție a școlilor, a tehnicilor și a formelor, care vin să complice evoluția generală a societății. Ceea ce explică faptul că o artă nu poate să acționeze asupra alteia prin simplu contact. Trebuie ca a doua artă să fi atins, în virtutea evoluției sale firești, o condiție care s-o facă sensibilă la influențele celei dintîi. Antichitatea n-a creat Renașterea, ea doar a dirijat-o. Din secolul al V-lea pînă în secolul al XV-lea, italienii nu s-au gîndit să imite monumentele romane ; le-au exploatat

ca pe niște cariere de piatră. Pentru ca Italia să devină sensibilă la învățătura trecutului său roman, a fost nevoie ca ea să traverseze perioada gotică, al cărei apogeu, și nu sfîrșit, l-a marcat Renașterea timpurie, ilustrată prin Duccio.

Asta explică și faptul că, foarte adesea, pictorii au copiat mai puțin propria lor lume decît s-au inspirat din exemple vecine. Pentru a vindeca maniera olandeză de uscăciunea ei (van Eyck, Memling, Thierry Bouts), Rubens s-a inspirat din pictorii italieni. S-a putut afirma că flamanzii și-au găsit tipul etnic în Italia [7].

Arta este deci expresia vieții sociale și pare-se, de asemenea, că există o viață proprie artei, independent de viața colectivă. Dar asta nu vrea să spună că putem vorbi de o evoluție continuă a artei, de o dezvoltare continuă în timp și uniformă în spațiu.

Fără îndoială, există epoci în care această evoluție continuă se observă. În Grecia, două secole și jumătate separă începuturile sculpturii în marmură de apogeul ei. Din cele mai vechi statui, aproape un stîlp sau un trunchi de copac, cu indicarea sumară a unui cap, a părului, a brațelor, a unei talii (așa numitele Xoana) vedem degajîndu-se încetul cu încetul liniile trupului și draperiile, mișcarea și sentimentele și schița vieții interioare : Achermos din insula Chios și Nike din Delos. În ciuda rigidității lor, Orantele se trezesc la viață. Totuși sînt încă tipuri abstracte, neindividualizate prin acțiune. Cu Fidias apare impresia forței senine, a simplității și a demnității calme. Cu Praxitele, Scopas, Lisip, arta meditativă, intensitatea vieții spirituale, pasiunea. Cu arta elenistică, suferința, neliniștea, mișcările dezordonate și tumultoase ale sufletului și ale trupului.

Îmbogățire a aspectelor, limpezime a subiectului, unitate a privirii, iată spre ce se orientează simțul rafinat al Renașterii italiene,

ajunsă la treapta ei supremă de înflorire.

Dar a ne închipui că pretutindeni și întotdeauna se întîmplă astfel ar însemna să uităm revoluțiile și catastrofele și, de asemenea, faptul că diferitele civilizații sînt foarte inegal dotate pentru artă. Arta rafinată a vînătorilor de reni contrastează în mod ciudat cu arta săracă a epocii pietrei șlefuite. Arta aceasta a vînătorilor de reni, care s-a desăvîrșit în bazinul rîului Garonne, este neîndoielnic punctul final al unui lung progres căruia noi nu-i vedem etapele. Dar cînd perioada de frig s-a încheiat, renul a dispărut și a fost înlocuit de cerb. La această dată, care marchează sfîrșitul epocii cuaternare, gravurile devin o raritate și, în cele din urmă, dispar. Civilizația vînătorilor de reni s-a stins pe loc sau a emigrat. Dar, în orice caz, nu i s-a descoperit nici o urmă. Civilizația Franței cuaternare alcătuiește deci un domeniu distinct. Ea a dispărut din cauza unei schimbări de climă. Cînd regăsim în Franța o civilizație nouă, aproape că începe o nouă umanitate : epoca pietrei șlefuite și a așezărilor lacustre.

Între înfloritoarea civilizație miceniană și epoca homerică se intercalează invazia dorienilor și distrugerea unei întregi stări sociale. Grecia se cufundă din nou în barbarie. Este Evul mediu elen, perioadă de patru secole care se scurg între prăbușirea micenienilor și noile începuturi ale artei în Grecia.

Nu trebuie deci să admitem fără importante rezerve marile viziuni ale unui Hegel. Se știe că, după el, arta în general și artele în particular ar străbate trei stadii, simbolic, clasic și romantic, nu în virtutea unor acțiuni exterioare, ci în virtutea forței imanente a Ideii. Arta simbolică este duelul dintre o gîndire prea confuză, prea subtilă sau prea complexă și niște forme încă insuficient degajate, incomplet supuse mîinii artistului : tendință către spiritualitatea deja conștientă de sine, dar care încă nu-și percepe într-un obiect real

imaginea perfectă și nu se contemplă decît în forme care prezintă o înrudire cu ea, deși îi rămîn străine. De unde atît de des o aparență de sublimitate, pentru că sublimul este tentativa de a exprima infinitul, care nu reușește să găsească în domeniul aparențelor vizibile un obiect capabil să-l reprezinte, pentru că infinitul rămîne inexprimabil în infinitatea sa și pentru că manifestarea sensibilă este aneantizată de ființa pe care o reprezintă, astfel încît, exprimînd ideea, dispare și se pierde ea însăși.

Armonia căutată, găsită și depășită a Ideii cu Forma exterioară constituie sensul dezvoltării hegeliene a artei. Și nu se poate nega faptul că, într-o civilizație care se dezvoltă normal, arta la început haotică și confuză tinde către un asemenea echilibru și îl pierde după ce l-a atins, și tocmai pentru că l-a atins. Economie de mijloace, subordonare a detaliului față de ansamblu, măreție prin concizie, echilibru între natură și stil, între expresie și intenție, aceasta a fost întotdeauna strădania artei, începînd cu bîlbîielile ei originare, și este chiar înfățișarea clasicismului. Este evident și faptul că un atare ideal obosește și că expresia tinde să biruie din nou forma.

O asemenea viziune de ansamblu nu poate fi așadar decît justă, cu condiția să n-o luăm decît ca pe o viziune de ansamblu și cu condiția să dăm cuvintelor un sens destul de larg.

Căci există numeroase forme și epoci artistice care corespund unor asemenea definiții. Nu vedem pentru ce n-am numi clasică arta sculpturală a secolului al XIII-lea. Inteligență a raporturilor monumentale, sentiment plastic al reliefului corpurilor, verosimilitate a proporțiilor și a mișcărilor, nimic nu i-a lipsit pentru asta.

Sculptura gotică se află în deplin acord cu arhitectura. Ea este expresia vie a structurii monumentului ; sculptura se adaptează arhi-

tecturii, subliniindu-i formele principale și diviziunile esențiale, accentuîndu-i expresia. O primă dispunere de basoreliefuri fine ocupă temelia, pe care se înalță statuile stîlpilor de susținere. Alte basoreliefuri puțin proeminente înviorează cadrul ușii, în timp ce o mare statuie izolată împodobește zidul dintre goluri. Sculptura se execută direct în piatra de construcție ; ea își potrivește dimensiunile după înălțimea asizelor.

În fine, s-a arătat din belșug că sculptura aceasta își află inspirația morală în cultura și în filosofia vremii. Operele sînt complet pătrunse de inspirația religioasă. O teologie de piatră. Însă arta secolului al XIII-lea evoluează către mai multă mișcare, mai multă expresie, mai mult pitoresc. Dispunerea marilor compoziții devine mai complexă, mai încărcată de figuri, statuile izolate tind să se abată de la rigida lor disciplină monumentală prin mlădieri ale trupului, care determină mișcări în îmbrăcăminte ; gesturile se accentuează, modeleul obrazului devine mai simțit, mai insistent.

Acum se produce ruperea echilibrului dintre aspirațiile artiștilor și mijloacele lor de expresie ; nu merită oare acest dezechilibru, pentru anumite motive, numele de romantism, în sensul în care lua Hegel cuvîntul ?

Arta este mai întîi eliberare ; dezinteres și ruptură de interese practice : de unde instituirea unei activități excesive, a unei activități de lux, care se cheltuie din pură forță, pentru a se exercita. Iată adevărul cuprins în comparația cu jocul, și el libertate, vis care își caută realizarea, acțiune conform visului. Dar jocul se mărginește la exact atîta materie și la exact atîta creație cît să semnifice lucrul dorit. Or, în artă există — mai mult decît în

joc — plăcerea materiei, aspirația către operă și căutarea armoniei între toate planurile spiritului.

Iată cum arta este realizare concretă, integrală a spiritului uman în toată puterea lui de a acționa și de a percepe, cu condiția ca puterea aceasta să-și descopere legea. Spiritul se regăsește eliberîndu-se și se eliberează dîndu-și propria lege. Viața utilitară nu este decît limitarea, devierea capacității noastre de a acționa. Arta este redeșteptare și libertate. Trebuie totuși ca energia aceasta eliberată să se toarne într-o formă potrivită. Lucru la fel de adevărat pentru cel care percepe, ca și pentru cel care creează. Am arătat că opera există înaintea impresiei, că i se impune și îi supraviețuiește.

Arta este însuflețire a universului. Iată ceea ce este adevărat în doctrina „Einfühlung"-ului. Percepția utilitară întuneca lumea pentru a lumina interesele noastre.

Percepția vizionară reface viața lucrurilor și a eului în indiviziunea lor originară : trezește toate forțele care dormitează în lucruri și în sufletul omenesc, cheamă la conștiință ceea ce este mai misterios în natură, ca și în inima omului, dă un impuls vieții întregi. Pare-se că există aici un fel de trezire a unei activități originare. Mai înainte de a se structura lucruri și persoane, către care se orientează interese, nu există un fel de val de viață nedefinită în care subiectul și obiectul se confundă ? Nu există dincolo de percepție o activitate primordială care construiește totodată eul și non-eul ? Exact în măsura în care am construit mai întîi lucrurile sîntem apoi capabili să le pătrundem, să le descifrăm, să le îmbogățim cu asociații.

Dar însuflețirea universului nu ajunge pentru a defini arta. Magia și religia îl populează la fel de bine cu spirite. Extazul panteist face conștiința să dispară în beția dionisiacă ; dar acestuia îi trebuie, ca să devină estetic, siste-

mul aparențelor apolinice. Arta creează o lume în care se manifestă armonia vieții spirituale. Ne întoarcem mereu la armonia funcțiilor.

Marile teme ale vieții și ale gîndirii se însuflețesc în artă. Arta este expresia Ideilor ; iată ceea ce este adevărat în „Esențialism". Nu este exagerat să spunem, împreună cu Hegel, că marile forțe ale lumii spiritului tind, în artă, să redevină natură. Dar Ideea estetică este esențialmente concretă ; ea cuprinde, ca făcînd parte din propria-i esență, necesitatea formei și aspirația către dezvoltare. Ideea nu este decît construirea simultană a conținutului și a formei.

Ne întoarcem mereu la teza fundamentală că arta este construcție și armonie. Ea își construiește materia și forma ; căci nu ia lucruri gata făcute pentru, a le introduce în forme, ci mai întîi le construiește. Orice artă se bazează pe un dublu simbolism. Ea își construiește în același timp conceptele și limbajul.

Arta nu este, așadar, simplă izbucnire de viață. Ea este gîndire care înflorește în senzație și invenție conform unor legi. Formalismul își are, și el, adevărul lui ; ca și Senzualismul, care a văzut bine că totul începe și se sfîrșește pe planul senzorial și că, în afara senzației, arta este lipsită de sens. Armonia estetică împacă tocmai această plenitudine a conținutului cu acuitatea expresiei senzoriale, prin ajustarea lor într-o formă. Ea este o sinteză de plăceri. Și această plăcere estetică, în care răsună întreg sufletul uman, este semn de existență.

Astfel dispar doctrinele incomplete, fiecare parțial adevărată. Arta nu este nici senzație, nici formă, nici copie a realității, nici simplă manifestare a esențelor. Dar este alcătuită din toate acestea, prin forța unei activități sintetice și creatoare.

Astfel dispare iluzia unei lumi gata făcute, a unei naturi pure, a unui dat nemijlocit în

care arta ar avea virtutea să ne cufunde din nou. Straniu lucru să pretinzi de la ceva care este prin esență artificiu și fabricație să se mărginească la atingerea unui dat prealabil. Arta dovedește, dimpotrivă, că datele nemijlocite există după și prin inteligență ; iar calitatea pură nu ni se oferă decît în varietăți spirituale.

Astfel dispare iluzia unei simple dilatări a sufletului, unei exaltări suficiente sieși, unei simple încîntări cu ajutorul formelor multiple, sunetele, culorile, miresmele în mijlocul cărora trăiește omul ; și întoarcerea la un fel de stare de inocență : ca și, de altminteri, intelectualismul și esențialismul, pretenția adevărului.

Pornind de la aceste principii, nu e greu să înțelegem funcția artei în viața omenească. Să lăsăm deoparte funcția ei socială și privilegiul de a uni oamenii și de a crea o formă importantă de comuniune umană. Să lăsăm deoparte și privilegiul de a-l elibera pe om de legăturile sociale, dezvoltîndu-i și rafinîndu-i individualitatea.

Vedem în primul rînd că ea poate la fel de bine să-l deprindă pe om cu universul, ca și să-l îndepărteze de univers. Realismul și Idealismul sînt adevărate amîndouă. Arta amplifică întotdeauna natura, dar această împlinire poate să aibă loc la fel de bine în sensul subiectivității, ca și în acela al obiectivității. Arta este întotdeauna realistă și idealistă în același timp, întrucît începe prin a suprima un anumit aspect al lumii, pentru a afirma un altul ; dar poate să încline mai mult spre idealism sau spre realism.

Jocul copilului, ca și acela al omului adult, este o luare în posesie a lumii și o fugă de lume ; el vrea s-o cucerească și totodată evadează din ea : îi suprapune o altă lume, în care își oferă iluzia puterii.

Ceva mai tîrziu, în artă, plăcerea și libertatea creatoare vor încerca să construiască o lume la fel de solidă ca și aceea a realității, sub impulsul unei activități la fel de puternice și la fel de fecunde ca și genialitatea primitivă a copilului, în căutare de sine, în căutarea societății și a lumii.

Există deci o artă care năzuiește să prelungească viața reală fără a-i schimba natura, să intensifice și să consolideze viața.

Există o artă care tinde să fugă de lume. Acela care nu poate să supună lumea propriilor sale dorințe încearcă să-și ofere o altă lume, înflorire a dorințelor sale. Dar această altă lume constituie tot o lume și are un caracter obiectiv doar dacă este un produs al artei.

O anumită formă de artă urmărește compensarea insatisfacțiilor din viață, crearea unei lumi imaginare și care satisface, crearea unei realități menite să înlocuiască realitatea : să substituie lumii reale, care ne jignește, o altă lume, mai satisfăcătoare. În acest sens putem vorbi de introversiune, de narcisism, de schizoidie ; dar asemenea artiști, dacă sînt niște disociați, știu să păstreze contactul cu lumea exterioară. Subiectivismul pur înseamnă delir. Arta este întotdeauna comunicabilă ; ea introduce întotdeauna în stări individuale un anumit grad de universalitate.

La fel, arta este uneori purificare și descătușare ; ea proiectează starea apăsătoare în operă și, datorită acesteia, se imunizează împotriva gîndurilor obsedante. Confesiunea freudiană răspunde unei necesități asemănătoare. Aici simbolul vindecă de adevăr. Personajele se înghesuie în număr mare să execute tot ceea ce proiectul artistului îl împiedică pe acesta să săvîrșească. Arta, în sfera sensibilului, eliberează omul de sub dominația sensibilului. Văzîndu-și pasiunile plasate în fața sa, omul se descătușează de ele. Creația estetică este o satisfacere imaginară a dorințelor inconștiente, în care proiecția înlocuiește imposibila împlinire. Aici se manifestă din nou tendința narcisistă care detașează libido-ul de obiectul lui exterior pentru a-l întoarce asupra eului, în același timp cu tendința de a proiecta libido-ul, de a-i da acea aparență de realizare în care el își află satisfacția. Artistul transmite, prin operele lui, împlinirea imaginară obținută astfel celorlalți, iar aceștia, înțelegînd simbolurile care învăluie sensul profund al operei, gustă în ea o identică mulțumire secretă.

Dar dincolo de toate aceste varietăți, fondul comun îl constituie întotdeauna caracterul creator. Creăm pentru a ne completa. Opera este o iradiere necesară, existînd dintotdeauna împreună cu artistul. Artistul este opera însăși ; iar opera este întotdeauna abundență, plenitudine, exces și revărsare. Artistul este spiritul care construiește opera construindu-se pe sine însuși, realizînd propria sa armonie și propria sa unitate.

NOTE

[1] Moret, *Le Nil*, p. 505.
[2] Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France ; L'art religieux du XIIIe siècle.*
[3] H. Delacroix, *Psychologie de Stendhal*, p. 217.
[4] Breuil, *Journal de Psychologie*, 1926, p. 366.
[5] „Dacă reprezentările Sfîntului Sebastian sînt atît de frecvente în Umbria și în Toscana, lucrul se datorează faptului că imaginea aceasta, în mintea credincioșilor, trebuie să ocrotească împotriva epidemiilor ; dar mai cu seamă faptului că pictorii găseau astfel prilejul să înfățișeze un trup frumos de adolescent". Hourticq, p. 478.
[6] Hourticq, p. 4.
[7] Hourticq, *La Peinture*, p. 3.

CUPRINS